STUDIER

OVER

GOETHES DRAMAER

MED SÆRLIGT HENSYN TIL DERES PERSONSKILDRING.

AF

JOHANNES PALUDAN-MÜLLER.

KJØBENHAVN.

ANDR SCHOUS FORLAG.

1884.

I. Cohens Bogtrykkeri. Kjøbenhavn.

Forord.

Idet jeg forelægger Offentligheden dette Arbejde, som allerede i et Par Aar har været færdig fra min Haand, er jeg mig ikke alene bevidst, at det selvfølgelig har sine Mangler, men ogsaa at det behandler et Stof, som i vore Dage er det læsende Publikum temmelig fremmed. Det er dog mit Haab, at Bogen maa give enkelte Lyst til at lære disse Dramaer nøjere at kjende og i saa Fald være dem til Vejledning, samt at de — utvivlsomt faa — Sagkyndige maa kunne finde nogen Interesse ved at stifte Bekjendtskab med mit Arbejde.

Januar 1884.

Joh. Paludan-Müller.

Indholdsangivelse.

Rettelser.

Pag 44, 1ste Note: Flygtningen, læs: Flytningen
pag 104, 1ste Note: Oansens, læs: Vansens
pag 130, 13de Linje fra neden: fantasirige, læs: phantasirige

I.

Naar *Gervinus* i sin indgaaende Behandling af Goethes Digternatur hævder, [1]) at hans Talent nærmest var af *episk* ikke af dramatisk Art, og naar *Lewes* i sin Biografi over den store Digter ved Omtalen af de enkelte Værker stadigt kommer tilbage til, at den dramatiske Form ikke var Goethes Styrke, saa vil enhver Kyndig være nødt til at indrømme, at denne Paastand ikke udenvidere er fejlagtig, ikke er grebet ud af Luften.

Men da det paa den anden Side er en Kjendsgjerning, at Goethe har benyttet den dramatiske Digteart til adskillige af sine betydeligste Værker, ja at Flertallet af hans større *poetiske* Produktioner ere skrevne i dramatisk Form, hvorledes skal man da forstaa den ovenanførte Paastand? Hvorledes forlige den Modsigelse, som herved tilsyneladende fremkommer?

Det vil i saa Henseende være oplysende at

---

[1]) Geschichte der deutschen Dichtung V pag. 549 fg.

klare lidt nøjere for sig selv, hvad man forstaar ved Udtrykket »Drama«.

Hvis man ved dette Begreb *udelukkende* fæster Øjet paa den fast sammenknyttede, hurtigt fremadskridende *ydre* Handling, da vil Kritiken overfor Værker som »*Iphigenie*«, »*Egmont*«, »*Tasso*«, »*Faust*«, ja næsten alle Goethes betydeligste Dramaer, have store Indvendinger at gjøre, men se vi hen til en anden Side af den dramatiske Digtearts Væsen, til Personernes Karakterfremstilling gjennem Replikken, til Skildringen af Figurernes *indre* Udvikling, da vil ingen Goethekjender nægte, at Digteren her har udfoldet det højeste Mesterskab. Ikke alene saaledes at forstaa, at hans Personer sige mange udmærkede Ting, nej deres Karakterer fremstilles paa det tydeligste for os, og de forskjellige Naturers Indgriben i den indre Udvikling illustreres fortræffeligt.

Ved denne Sjælsbrydning mellem mere eller mindre modsatte Naturer fremkommer der en Udvikling i psykologisk Henseende og derved en *indre Handling*, som i flere af Goethes bedste Stykker maa bøde paa den ydre Handlings Mangelfuldhed, men ogsaa fuldkommen er istand dertil. Det evidenteste Exempel herpaa frembyder »*Tasso*«.

Handling maa der findes i ethvert Værk, som vil gjøre Fordring paa at kaldes et Drama, ellers bliver det kun en Række af sideordnede Scener, en Samling stillestaaende Reflektioner, men eftersom Handlingen væsentlig er af ydre

eller indre Art, bliver Stykket at henføre til de *sceniske* Dramaer, eller til *Læsedramaernes* Klasse.

Under den sidste Kategori gaa saagodtsom alle Goethes dramatiske Hovedværker ind, og enkelte af hans mindre fremragende Stykker. Kun ét af de store Dramaer, nemlig »*Egmont*«, egner sig for Scenens Brug, men selv mod dette kan der i *denne Henseende* rejses vægtige Indvendinger.

Og om endogsaa nogle af de mindre Stykker meget vel lade sig spille, saa ere de enten af ringere Værd (som »*Stella*«, »*Der Grosskophta*« »Der *Bürgergeneral*«), eller deres Værdi beror overvejende paa den tydelige Karakterfremstilling (»*Clavigo*«, »*Die Geschwister*«). Scenen kræver udvortes Handling, fremtrædende Begivenheder, som kunne ses fra Tilskuerpladsen, og gjennem Øjet ligesaameget som gjennem Øret bringe Digterværket ned i Sjælen. — Goethes Dramaer blive derfor væsentlig usceniske, deres indre Evolution overtræffer langt den ydre.

Men hvormegen Vægt man end vil lægge paa den sceniske Tilskjæring af et Stykke, og hvor stor Betydning den mimiske Fremstilling end har med Hensyn til Opfattelsen af et Digterværk, Begrebet Drama er dog ikke congruent med Begrebet »scenisk Drama«.

Den Ejendommelighed, som skiller afgjørende mellem Epos og Drama, nemlig at *hint* har sin Handling bag ved sig, i Fortiden, og derfor er refererende i sin Tone, medens *dettes* Handling

foregaar samtidigt med Læsningen eller Opførelsen, denne Ejendommelighed findes ligesaavel i et Læse- som i et Scenedrama. Den indre Handling i et uscenisk Stykke *sker* ligesaafuldt for Læserens Opfattelse, som den ydre i et Theaterstykke for Tilskuerens Øje. Begge Slags Dramaer tale i Præsens, medens Epos'et bevæger sig i Imperfectum. Begge disse dramatiske Arter karakterisere deres Personer væsentlig gjennem Replikken, og trænge det episke Moment tilbage i de scenariske Bemærkningers Parenthes, medens i den episke Digtning Redegjørelsen for de ydre Omstændigheder, der ledsage Situationen, fylder mere eg vejer mindst ligesaa meget som Replikken.

Personerne i et Drama skildres nu ganske vist ikke udelukkende ved hvad de sige, ogsaa i hvad de foretage sig ligger der en Karakteristik, men denne er ligesaa værdifuld i poetisk Henseende, naar Heltens Handling bestaar i en Selvovervindelse, eller han kæmper sig frem til et eller andet sjæleligt Resultat, som naar Handlingen manifesterer sig i et Mord.

Læsedramaet kan derfor, *naar det besidder denne indre, fremadskridende Handling,* lige saa vel kaldes et Drama, som det sceniske Stykke. De adskille sig begge lige meget fra Digtekunstens anden Hovedart, Epos'et, og den deraf afledede episke Fortælling (Novellen).

Det er ganske vist Tilfældet, at de fleste dramatiske Arbejder ere skrevne med Scenen for Øje, og at det største dramatiske Talent,

Shakspeare, har forstaaet at skrive baade scenisk og dybtpoetisk paa éngang, men Læsedramaet beholder dog sin store Plads i Literaturen, og man skulde være meget forsigtig med at rynke paa Næsen af en Digteart, der indenfor sine Grænser har enkelte Værker at opvise, som ubetinget ere af første Rang, og mange af høj Værdi. [1])

Det sceniske Drama vil maaske ofte i Henseende til Helhedens *kunstneriske* Fuldendelse staa over Læsedramaet, men derfor behøver dettes poetiske Værd ikke at være ringere, thi Poesi og Kunst falde, som bekjendt, ingenlunde altid sammen. At der forøvrigt ogsaa i Læsedramaet kan udfoldes en betydelig Kunst i Henseende til den indre Structur, bevise Stykker som »*Tasso*« og »*Iphigenie*«.

Selv om man altsaa maa indrømme, at de goetheske Dramaer, eller ialtfald de betydeligste af dem, ikke udmærke sig ved en stærkt markeret, hurtig fremført og kunstnerisk ordnet *ydre* Handling, bør man ligesaa bestemt hævde, at den *indre* Række af Begivenheder, Personernes Sjælsudvikling og Sammenstød, er gjennemført med Tydelighed og Konsekvens, og at der der-

---

[1]) Exempelvis kan anføres: Goethes „*Faust*“ (1ste Del). Byrons „*Kain*“. Øhlenschlægers „*Aladdin*“. F. Paludan-Müllers „*Kalanus*“. H. Ibsens „*Keiser* og *Galilæer*“ (1ste Del) osv. osv. Enhver kan selv forøge Rækken.

ved er givet Stykkerne dramatisk Liv indefter. [1]) Der er som Følge af denne Ejendommelighed baade Grund og Berettigelse til, ved en Betragtning af disse Dramaer fortrinsvis at rette Opmærksomheden paa Persontegningen, og dette er ogsaa Hovedsynspunktet, hvorfra den følgende Fremstilling vil gaa ud.

Ligefra sin tidligste Ungdom beskjæftigede Goethe sig med dramatisk Digtning, og for et enkelt Værks Vedkommende (*2den Del af Faust*) strækker denne Virksomhed sig til et halvt Aars Tid før hans Død. Hvad der gjælder om Goethes Digtning overhovedet, at det er sine personlige Oplevelser og Erfaringer, han giver digterisk Form, finder ogsaa sin fulde Anvendelse paa Dramaerne, og det biografiske Kjendskab til Digterens Liv vil derfor overalt lette den æsthetiske Forstaaelse af Værkerne. Man ser den nøje Forbindelse mellem Goethes Liv og hans poetiske Arbejder allerede paa Sproget. Faa Digtere have maaske i den Grad forandret Sprog og Digtemaade under deres Livsudvikling, men det er jo heller ikke mange Forfattere, der have en Produktionstid paa 60 70 Aar at opvise. Lægger man hans stormende Afhandling »*Von*

---

[1]) I „*Wahrheit und Dichtung*“ (Cottaudgaven fra 1850 flg. af Goethes Værker 17de Bd. pag 239) fremsætter Goethe det lejlighedsvis som sin Mening, at Digtekunsten fornemlig er henvist til Fremstillingen af Sæder, Karakterer, Lidenskaber, „kurz des inneren Menschen.“

Denne Anskuelse har Goethe ogsaa i Praxis fulgt, og ikke mindst i sine Dramaer.

deutsche Baukunst« (1772) ved Siden af »*Die Wahlverwandtschaften«* (1809), vil vistnok ingen Læser, der ikke ved det iforvejen, falde paa, at det er den samme Forfatter, der staar bagved disse Arbejder, i den Grad er Maaden at udtrykke sig paa forskjellig, og en lignende Divergens kan paavises mellem Yderleddene i den dramatiske Række. Man sammenligne kun »*Die Laune des Verliebten«* med »*2den Del af Faust«*, eller maaske hellere »*Götz von Berlichingen«* (1773) med »*Pandora«* (1810).

Derved faa igjen Goethes Produktioner én Betydning for den biografiske Opfattelse af ham, som ikke er Tilfældet med enhver Digter.

Dette hænger sammen med, at Goethe er mere Digter end Kunstner. Han producerer i sine bedste Værker mere umiddelbart end reflekterende, om end hans personlige Kunstdannelse var stor, og hans Respekt for de klassiske Kunstværker næsten ubegrænset, fra den Tid af han var blevet en fuldmoden Mand.

Kun i enkelte af sine fremragende Arbejder (som »*Hermann und Dorothea«*, »*Iphigenie«* og »*Tasso«*) er han lige saa meget Kunstner som Poet, og i »*Römische Elegien«* maaske i højere Grad det første.

Hvor Goethe i sine Dramaer vil digte overvejende kunstmæssig, taber han sig let i bleg Allegorisering, og Præstationen bliver af ringere Værd. »(*Die natürliche Tochter«*, »*Pandora«*, »*Epimenides Erwachen.«* Største Delen af »*Faust 2den Del«*).

Naar vi efter disse indledende Bemærkninger gaa over til den nærmere Betragtning af Dramaerne, træffe vi i den lange Række først paa de to smaa Stykker »*Die Laune des Verliebten*« og »*Die Mitschuldigen*«. De skrive sig begge fra Goethes Leipzigerperiode (1765—68) og bære Præg af den daværende franske Paavirkning af Literaturen, som *Lessing* vel havde angrebet, men endnu ikke fordrevet.

Det første Stykke viser hen til Goethes Kjærlighedshistorie med *Anna Schönkopf*, medens det andet paa en lidet trøstelig Maade illustrerer den Verdenserfaring, som de fordærvede Sæder i Leipzig alt havde bragt hans unge Sind. I æsthetisk Henseende have intet af Stykkerne synderlig Værdi, og der er derfor ingen Grund til at opholde sig ved dem, i hvor vel de i Betragtning af Forfatterens meget unge Alder (16—19 Aar) vidne om en tidlig Modenhed, Sans for tydelig Karaktertegning og usædvanligt Talent i Versbehandlingen. [1])

»*Die Mitschuldigen*« er forøvrigt ikke langt fra at gjøre et frastødende Indtryk ved den flotte Maade, hvorpaa en ligefrem forbryderisk Handling fra en af Personernes Side flettes med ind i Stykket. [2]) Den unge Forfatter er ved at blive

---

[1]) Begge Stykker ere skrevne i rimede Alexandrinere.

[2]) Den Betydning, som Goethe „*Wahrheit und Dichtung*" 17de Bd. pag. 239 ovennævnte Udgave, vil lægge ind i disse Ungdomsarbejder, kan næppe siges virkelig at være der tilstede, og Bestræbelserne herfor maa regnes en Digters Kjærlighed, selv for sine svageste Produktioner, tilgode

blaseret formedelst sit tidlige Kjendskab til Livets Skyggesider.

Men fra Leipzig kommer Goethe hjem igjen til Frankfurt, gaar en Sygdomsperiode igjennem, kommer derpaa til Strasborg, hvor han træder i Forbindelse med en Gren af »Sturm und Drang«-retningen, lærer *Herder* at kjende og gjennemlever Forholdet med *Friederikke Brion.* De skjulte Skatte i hans Sind arbejdes efter Haanden frem, og baaren af Tidens Frihedstrang samt visse Kredses Shakspearebeundring springer »*Götz von Berlichingen*« fuldt rustet ud af hans Pande. [1])

Hvor er han ikke elskværdig denne Götz i sin troskyldige Djærvhed og Kamp for at hævde Frihed og Ret! Hvilken Flugt og Kraft er der ikke i de enkelte Scener, og hvor anskuelig, hvor sund er ikke den Phantasi, som afføder disse Skikkelser med Kjød og Blod. der næsten synes os at springe ud af den løse Ramme, i hvilken de ere sammenfattede. Det ene Billede jager det andet, vi skifte Sted hvert andet tredie Minut, og her er intet offret til forklarende Overgange. Men hvor lidet regelret Kompositionen end er, ud af al denne *embarras de richesse* træder dog Hovedfigurens Skikkelse bestandig tydeligere frem, og hans sørgelige Skæbne motiveres.

Det er et genialt Ungdomsarbejde, udsprunget

---

[1]) 1773. Et Par andre Bearbejdelser af samme Stof vare tidligere fuldførte af Digteren. Langt senere (1804) fulgte en Bearbejdelse for Scenen.

af det Mod — man kunde næsten sige Overmod —, som en ung Ørn maa føle, der for første Gang ret løfter sine Vinger. Det henrev Samtiden og maatte gjøre det, thi i dette Stykke hævedes den »sturm und drangvolle« Vildskab op i Digtekunstens Regioner, ligesom Goethe senere, efter Samlivet med den henrivende Charlotte von Buff, genialiserede den anden Hovedretning af »Sturm und Drang«bevægelsen i sin verdensberømte Roman »*Leiden des jungen Werthers.*«

»*Götz von Berlichingen*«, der brød saa trodsigt med Fortidens sceniske Smag, var et Udtryk for det Raab om djærv Ligefremhed i Tale og Tanke, der hørtes fra saa mange af Datidens Unge. Det satte Personlighedens Ret frem, og viste den i en ædel Skikkelse lige over for Krogveje og Partikløgt. Man ser i dette Stykke en aaben, ærlig Natur forsøge paa at hævde den simple, enfoldige Ret overfor de uretfærdige Magthavere, men han bukker under i Kampen mod sine listige Modstandere, der baade frygte og hade ham.

Den historiske Baggrund for Dramaet er Reformationstiden, og denne Overgangstids brogede Liv anskueliggjøres i et rigt Udvalg af Scener. Smaafyrsternes Partirænker, Trangen til at bryde Klostrets Tvang, Riddernes Borgliv, Bondekrigens Rædsler, den hemmelige Ret, alt dette males med stærke, levende Farver, medens Heltens Liv udvikles og afsluttes. [1])

---

[1]) Tidens store historiske Begivenheder ere dog ikke trukne med ind i Fremstillingen. Luthers gjennem-

Stykkets Indhold er i Korthed følgende. Den tappre Riddersmand Götz von Berlichingen, der er i Strid med Biskoppen af Bamberg, fanger en Adelsmand ved Navn Weislingen, som opholder sig ved Biskoppens Hof, men er en tidligere Ven af Götz. Han fører ham til sit Slot, men behandler ham paa en saa ærlig og venlig Maade, at Weislingens blide Sind røres derved, og han lover aldrig mere at svigte Götz, ja trolover sig endogsaa med dennes Søster Marie. (1ste Akt).

Det lykkes dog imidlertid atter Biskoppen at drage Weislingen til sig, og da denne igjen er vendt tilbage til Bamberg, fortrylles han ved den skjønne og listige Adelheids Kunster i den Grad, at han glemmer Ære og Pligt og paany bryder med Götz (2den Akt). Over denne trækker der nu et stort Uvejr op, idet hans Fjender faa udvirket en Achtserklæring imod ham. Götz forsvarer sig med stor Tapperhed mod Rigstropperne, og i Begyndelsen med afgjort Held, men bliver tilsidst indesluttet i sin Borg og maa kapitulere mod at faa fri Afmarsch. Da han vil drage bort, bryde Fjenderne det givne Ord og tage ham tilfange. (3die Akt).

---

gribende Indflydelse kun svagt antydet. Sammenlign *Gervinus „Geschichte der deutschen Dichtung* IV. pag. 582. *Hillebrand „Die deutsche Nationalliteratur“*, 2det Bd. pag. 115 og 119 f. Den psykologiske Skildring er i dette, som i næsten alle Goethes store Dramaer, Hovedsynspunktet.

Hans Ven Frants von Sickingen, der har ægtet den af Weislingen forladte Marie, befrier ham vel fra den Voldsdaad, som de kejserlige Raadsherrer tænke paa at begaa. men Götz maa dog love at holde sig stille paa sin Borg og ikke deltage i nogen Fejde, en Uvirksomhed, der piner hans daadslystne Sind meget. (4de Akt).

Paa den Tid begynder imidlertid den forfærdelige Bondekrig at udbrede sig over Sydtysklands Egne. Halvt tvunget og halvt frivillig bliver Götz trukket med ind i den, og haaber som Bøndernes Anfører at kunne sætte en Stopper for deres vilde Udskejelser. Hans Stilling bliver imidlertid derved meget kompromitteret, der bliver sendt Tropper ud imod Bønderne, og disse Tropper anføres af Weislingen. Denne har i Mellemtiden ægtet Adelheid, som dog hurtigt er blevet kjed af ham og pønser paa Ægteskab med Kejserens Søn. Weislingen, der netop paa Grund af sin onde Samvittighed er opfyldt af Had mod Götz, slaar Bøndernes Skarer, og Götz bliver taget tilfange. Kort efter myrder den troløse Adelheid sin Mand ved Gift, men bliver selv dømt af Vehmretten til at have sit Liv forbrudt paa Grund af dette Mord og sin ægteskabelige Utroskab.

For Götz aabner der sig vel en Udsigt til at faa en mild Dom, men hans Livsmod og Kraft er ved de indtrufne Ulykker nedbrudt ligesom hans legemlige Sundhed, og han dør i Fængslet fuld af Sorg over de Uretfærdiges Magt her paa Jorden. (5te Akt).

Der er i dette Drama ikke Tale om beregnet Økonomi i Scenegangen, saa at den ene Scene løber ud i den anden. Man bevæger sig stadigt i Spring, men falder rigtignok altid ned paa de rigtige Steder, saa at Handlingen langtfra at staa stille snarere er for rapid og voldsom. Men trods denne Fart og Flugt drages dog Karakterlinierne med stor Sikkerhed.

Man finder i dette første større Ungdomsarbejde fra Goethes Haand den faste og tydelige Personskildring, som skulde blive Tyngdepunktet i hele hans dramatiske Virksomhed. Karaktererne have vel endnu ikke den Dybde som adskillige af de senere, men Evnen til at lade dem træde klart og konsekvent frem er umiskjendelig tilstede. Og dette gjælder ikke alene for Hovedpersonernes Vedkommende, den hele Skare af Figurer, som passere forbi vort Øje i dette Skuespil, (Munken, Biskoppen, Georg, Bondehøvdingerne osv. osv.) ere alle saa bestemt skitserede, at vi kunne forestille os deres Individualitet.

Det er en uhyre Mængde, Goethe faar fortalt og fremstillet i dette Stykke, og man maa forbavses over, hvorledes han har kunnet sammentrænge saa meget Stof paa en forholdsvis ikke stor Plads. Det er opnaaet dels ved den uafladelige Skiften Scene, hvorved han aldeles ikke har været besværet af noget Hensyn til Overgange, og dels ved den deraf følgende Omstændighed, at hver Situation er et lille Maleri for sig, der ganske vist efter sit Indhold refererer sig til det foregaaende, men stadigt bringer nyt Stof ind.

Det hele Stykke er en Historie i Billeder, en Samling udmærkede Farvetryk, men den er rigtignok ypperligt fortalt samme Historie. Lys og Skygge ere skarpt fordelte, rundt om Götz' Person samle alle de aabne, ærlige Naturer sig (Selbitz, Lerse, Georg, Sickingen), og danne en Phalanx overfor de listige Modstandere. Midt imellem disse to Grupper staar Weislingen, der er for svag til at holde fast ved de Mennesker, som hans bedre Natur dog egentlig giver ham Plads imellem, og for god til at kunne befinde sig vel mellem Adelheids Omgivelser.

Replikken er i dette Drama gjennemgaaende kort og klar, saa at der siges meget i faa Ord. Der er en Flugt over den som over det hele Stykke, den er naturlig og kraftig, men fri for de forcerede Kraftudtryk, som f. Ex. *Klinger* i sin »*Sturm und Drang*« regalerer sine Læsere med, og som *Schillers* Ungdomsarbejder (»*Die Räuber*«, »*Fiesco*«, »*Kabale und Liebe*«) vrimle af. Det Maadehold i Sprogudtrykket, som man gjennemgaaende finder i Goethes Stykker, i de bedste af dem forenet med Kraft og Skjønhed, giver sig endogsaa i dette lidenskabelige Ungdomsarbejde tydelige Vidnesbyrd.

Götz er en varmblodig, hæftig Natur, en lidenskabelig Karakter, der er ude af Stand til at lægge fint gjennemtænkte Planer og taalmodig vente paa, hvad Udfaldet af en Sag vil blive. Han lever i Øjeblikket og er lykkelig i dette, naar han blot maa faa Lov til at leve frit og ubundet. Han er en Kampens Mand og føler

Glæde ved at trodse Faren, derfor er han en Helt, men han er tillige begejstret for Ret og Frihed, en født Modstander af alt Tyranni, det adler hans Mod, saa at han kommer i Slægt med Frihedsheltenes stolte Familie. Han elsker den jævne, enfoldige Levevis, Spidsfindighed og List ere ham fremmede og forhadte Begreber, han er et Slags Naturbarn og bukker derfor under i Kampen med de beregnende Modstandere. En saadan Skikkelse maatte henrive den tyske Ungdom, da den fremsprang fra Goethes Haand, thi den tyske Ungdom raabte dengang i et stort Kor paa Natur og Anerkjendelse af umiddelbar Djærvhed. Man var begejstret for det ukunstlede i Modsætning til de indviklede og stagnerede Statsformer, og her fremmanedes en Skikkelse, der kæmpede paa Livet for at faa Lov til at leve sit eget Liv, og som blev overvundet af List og Lavhed.

Den ærlige Tænkemaade hos Götz skaffer ham trofaste Venner, men giver Fjenderne en sørgelig Lejlighed til at fælde ham; thi en tapper og aaben Natur vil altid være tilbøjelig til at ringeagte Forsigtighed i for høj Grad. Denne stolte, frejdige Riddersmand kan ikke forstaa sine Modstanderes Tænkemaade, han ser hverken tilhøjre eller venstre, men vandrer dristigt fremad med Sværdet i sin Haand. Dog her i Livet gaa de koldblodige Naturer som oftest af med Sejren, og derfor er han fra første Færd af mærket til Fald. Hans Skæbne er egentlig mere sørgelig end tragisk, thi Ulykken overvejer Brøden, han taber

mere paa Grund af Fjendernes Træskhed end formedelst nogen urigtig Handling fra sin Side, thi selv den skæbnesvangre Forbindelse med Bønderne kan ikke stemples som noget urigtigt i moralsk Henseende, om den end er et meget uklogt Skridt.

Han er, om man vil, en Idealist, ikke af de grublende, men af de handlende, en Mand, der mener, at alle Mennesker maa være ligesaa ærlige og usammensatte som han; og han gaar til Grunde, da det ganske er gaaet op for ham, at Menneskenes Flertal ikke ere ærlige og usammensatte, ikke først og fremmest ville gjøre, hvad Ret er. [1]) Hans ædle, højsindede Idealisme træder maaske allersmukkest frem i den Scene af 3die Akt, hvor han, medens Borgen er indesluttet af Rigstropperne, udbringer Kejserens Skaal, som han anerkjender for sin Herre. Modsætningen mellem hans ydre Stilling og indre Fribaarenhed er her særdeles virkningsfuld.

Götz' Hustru *Elisabeth* er en ædeltænkende Kvinde, der elsker ham dybt men ikke blindt. Hun forstaar hans Natur [2]), saaledes som den kloge, trofaste Hustru, der har levet et langt Samliv med sin Mand, bør forstaa ham. Ondt og godt have de baaret sammen i mange Aar, og hun staar ved hans Side, da han som en

---

[1]) Se den skjønne Slutningsscene.

[2]) Se Samtalen med Lerse i sidste Akt (paa *Jaxthausen*).

fangen, nedbrudt Mand lukker sine Øjne. Hun er i det hele et smukt Billede paa den ægteskabelige Troskab, udført i korte, simple Træk. Det er ikke den lidenskabelige Elskovs Poesi, som tiltrækker os ved denne Skikkelse, det er Skjønheden i den Kjærlighed, som vel er rolig, fordi Ungdommen er borte, men dyb som det stille Vand og opløftende, fordi den simpelt og naturligt har bevist sin Sandhed gjennem Livets Prøvelser. Mindre tydelig i sin Tegning er *Marie*, Götz's Søster. Man forstaar ikke ret, at en saa fintfølende Natur, kort efter at Weislingen har brudt sit Ord til hende, kan række en anden Mand sin Haand.

Det synes, som om Karakteren her var brudt for at bringe Frants von Sickingen i et nærmere Forhold til Götz, men derfor bliver det alligevel en Fejl i æsthetisk Henseende, thi det er Digterens Pligt ikke at gjøre andet nødvendigt, end hvad der kan passe med alle Enkelthederne i hans Værk. Begge disse Kvindeskikkelser ere forøvrigt mere fremstillede efter deres Omrids end gjennemtegnede i alle Enkeltheder.

Mellem den store Mængde af Personer i dette Ridderdrama springer *Adelheids* Skikkelse stærkt frem. *Hun er den eneste af Goethes unge dramatiske Kvindefigurer, der er fremstillet som ligefrem slet,* og allerede derved er hun ejendommelig i hans Kvindegalleri, der i sine Hovedskikkelser ellers fremstiller skjønne og tiltalende Sider af den kvindelige Natur. Adelheid derimod er slet

ikke lagt an paa at vinde Læsernes Sympathi. Hun er tværtimod skildret som en ond og listig Kvinde, der bruger sin Skjønhed til at skaffe sig Indflydelse og Tilbedere. Ja hun lader endogsaa den ene af disse, den karakterløse Weislingen, myrde, da han staar hendes Planer ivejen, og samtidig med at hun kaster sine Øjne paa Kejser Maximilians Søn, boler hun med sin Mands Tjener.

Som de fleste af Figurerne i dette Drama er hun tegnet med temmelig faa, men meget tydelige Træk, der vise os hendes Klogskab og Herskesyge, hendes Energi og sanselige Lyst, saa at vi tilfulde forstaa, hvor farlig en saadan Kvinde maa være for en ubestemt Natur som Weislingen.

Naar en *ung* Kvinde er ond, maa hun nødvendigvis være sanselig, thi en kvindelig Natur vil altid i endnu højere Grad end en Mand handle ondt, for at tilfredsstille sine personlige Lyster. Det vilde vistnok være umuligt med psykologisk Sandsynlighed at fremstille i et Digterværk en ung Kvinde, som var kysk og dog slet. At begaa slette Handlinger af medfødt, objectivt Had til det gode, ligger fjærnere for det kvindelige end for det mandlige Naturel, hvorfor ogsaa den incarnerede Ondskab, Djævlen, tænkes som en mandlig Skikkelse baade i Biblen, Mythologierne og de digteriske Hovedværker, der behandle den Ondes Skikkelse. Men naar altsaa en Kvinde handler slet fortrinsvis af egoistiske Hensyn, saa følger deraf for den *unge* Kvindes Vedkommende,

at det sanselige Moment maa være stærkt fremtrædende i hendes Ondskab, thi den sanselige Fristelse er den mest concret-egoistiske af alle.

Goethe har ogsaa derfor ladet Adelheid være alt andet end jomfruelig, og hendes værste Handling, Weislingens Mord, iværksættes ved Hjælp af det utilladelige Forhold til Frants. [1])

Ved sin gode Forstand og faste Vilje, men først og fremmest dog ved Hjælp af sin Skjønhed, har hun Weislingen fuldstændig i sin Magt og bliver hans Ødelæggelse, thi den troløse Skjønhed er altid ødelæggende. Hun er imidlertid lige saa lidt som nogen anden af Goethes Kvinder lidenskabelig i sin Ondskab, der er slet intet furiøst over hende. Adelheid er en kold Sjæl, der beregnende og rolig skaffer sig den Lyst, hun begjærer, idet hun i sin fuldstændige Udadvendthed ikke ræsonnerer over det Ansvar, hendes Handlinger medføre; der er ikke Tale om nogen Samvittighedsuro. En saadan, man kunde næsten sige, Naivitet i det slette kan vanskeligt tænkes hos nogen Mand. En mandlig Skurk spekulerer mere over sit forbryderiske Liv, søger at finde Undskyldninger derfor, eller pines af sin Samvittighed, men hos den unge og slette Kvinde er Evnen til at glemme, hvad der kunde forurolige, langt større, hun har mere Talent til

---

[1]) Naar *Düntzer* („*Erläuterungen zu Goethes Werke*“ VI pag. 75) mener, at Herskesygen hos Adelheid har Overvægten over det sanselige, er denne Opfattelse næppe rigtig.

at fortabe sig i det udvortes, thi det fænomenale har en uhyre Betydning for hende. Saaledes forholder det sig med Adelheid, der gaar fuldstændig op i det udvortes, om end med den Anstand, der er en Følge af fornem Byrd og Opdragelse. Hun intriguerer og koketterer, som om der intet andet var til, end hvad hun hørte og saa, ja som om hun ikke engang havde hørt Tale om noget andet, og saaledes *maa* hun handle, thi hvis en Kvinde ikke kan faa ideelle Forestillinger gjennem sit Følelsesliv, ad rent forstandsmæssig Vei kommer hun ikke til dem, og Adelheid besidder jo ingen dyb Følelse. Hun vilde vedblive at leve paa denne Vis, idetmindste saalænge Skjønheden var uangrebet, hvis ikke Enden paa denne Herlighed kom ved Vehmrettens Kjendelse, der dømmer hende fra Livet. I den Form af Dramaet, som nu foreligger, ser man ikke Dommens Fuldbyrdelse, men i dets oprindelige Skikkelse fremstilles Mødet mellem hende og Rettens Udsending, hvor Adelheids Skjønhed i den Grad blænder Manden, at han tilbyder at ville skaane hendes Liv, hvis hun vil skjænke ham sin Gunst. Adelheid afslaar Forslaget med Foragt, gjør et mislykket Forsøg paa at dræbe ham og bliver derpaa selv myrdet. [1])

Weislingen, som alt i det foregaaende flere

---

[1]) Flere andre Scener, som skildre hendes Forhold til Sickingen og Frants, ere ogsaa udeladte i Stykkets nuværende Skikkelse.

Gange er blevet nævnet, er en blød Natur, i højeste Grad modtagelig for Indtryk, men uden tilsvarende Energi og Evne til Selvbestemmelse. Temperamenter af lignende Art ville vi senere støde paa hos Clavigo, Fernando, tildels ogsaa hos Brackenburg. Det er som om Goethe havde en vis Forkjærlighed for at behandle denne karakterløse Mandstype, da man træffer den i saa mange af hans første Arbejder. Han sammenstiller den som oftest med dens Modsætning (Weislingen, Adelheid, Clavigo, Carlos, ja Forholdet træffes endogsaa i Sammensætningerne Werther, Albert, Tasso, Antonio, om end Karaktererne her ere meget forskjellige fra den foreliggende), og det er maaske netop dette Modsætningsforhold, som har interesseret Goethes psykologiske Iagttagelse.

Det umandige i Weislingens Karakter bringer ham til at handle æreløst, han har heller ikke i det onde nogen Styrke, men lokkes ind deri paa Grund af sin Viljessvaghed. Overfor en Adelheid bliver han derfor fuldkommen værgeløs, thi hun er netop i Besiddelse af den concentrerede Viljeskraft, som han mangler.

Efter Opholdet i Wetzlar og den mindeværdige Sommer (1772) dèr sammen med Kestner og Charlotte von Buff, vendte Goethe atter tilbage til Frankfurt, og i den treaarige Periode, der ligger mellem hans Hjemkomst og Overflytningen

til Weimar frembringer han adskillige dramatiske Digtninger. Foruden at »Götz von Berlichingen« omarbejdedes i sin nuværende Skikkelse, skrev han nogle Partier af »*Faust*«, digtede »*Clavigo*«, *Stella*«, »*Prometheus*« og forskjellige smaa Farcer [1]) Ogsaa »*Werther*« skriver sig fra denne Periode. Hvad Farcerne [2]) angaa, da besidde de nu væsentlig kun historisk Værd, hvormeget Lune de end ere udstyrede med, da de hovedsageligt ere Tendensarbejder, rettede mod forskjellige Extravagancer hos Goethes Samtidige, og vi ville derfor ikke opholde os videre ved dem her. De senere omarbejdede Syngespil »*Erwin und Elmire*« og »*Klaudine von Villabella*« hidrøre ogsaa fra dette Tidsrum, og ere fremgaaede af Forholdet til Lili Schönemann.

Sørgespillet »*Clavigo*« (1774) skylder et Væddemaal med en ung Pige sin Tilblivelse, og er paa

---

[1]) I denne Tid hører desuden Planen til en Tragedie med Titlen „Mahomet" hjemme. Goethe gjør i „*Wahrheit und Dichtung*" udførligt Regnskab for denne Plan. Anf. Udgave 18 Bd. pag. 165—67. Tillige kan nævnes det lille Arbejde: „Künstlers Erdewallen" (1773), der senere fik en Slags Fortsættelse. Se derom III, første Note.

[2]) „*Jahrmarktsfest zu Plundersweilen*", der har givet Øhlenschlæger Stødet til at skrive „St. Hans Aftens Spil", „*Pater Brei*", „*Prolog zu den neuesten Offenbaruug Gottes*", „*Der vergötterte Waldteufel*", „*Götter, Helden und Wieland*". *Hillebrand* gjør opmærksom paa (ovenanførte Skrift. Bd. 2, pag. 144), at disse Farcer have inspireret *Tieck* til hans saakaldte Literaturdramaer („*Die verkehrte Welt*", „*Der gestiefelte Kater*" og andre).

Grundlag af et foreliggende historisk Stof udarbejdet i Løbet af en Ugestid. Uagtet dette Stykke af alle Goethes maaske er det mest sceniske, hæver det sig dog langtfra til nogen særdeles betydelig Rang: Dialogen er gjennemgaaende livlig og tydelig, og Hovedfigurernes Tegning af ikke ringe Interesse, men der er noget henkastet, skitseret ved Stykket i dets Helhed, det har noget af en Pennetegnings Natur. Med Undtagelse af 4de Akt, hvis anden Scene er et gjennemført Mesterstykke i psykologisk Henseende, og 2den Akt, der dog hovedsagelig er taget af Beaumarchais Beretning om den virkelige Historie, bestaar Stykket mere af geniale, uudførte Enkeltheder end af et virkelig gjennemarbejdet Stof. Handlingens Gang er godt motiveret og fuld af Liv i sin hurtige Fremadskriden, men de enkelte Scener, paa de anførte Undtagelser nær, mere skematisk henkastede end omhyggeligt udarbejdede. Det dramatiske Skelet er fortræffeligt, men det er ikke tilstrækkelig forsynet med Kjød og Blod. Betragtet som en Uges Præstation for at vinde et Væddemaal, er Stykket fortrinligt, men set under den store Tragedies Synspunkt, hvortil Æmnets Udgang opfordrer, er det noget spinkelt. Saadan leger en *Titan*, kan man sige, men det bliver ligesaavist en Titan, der *leger*, og det med et stort Sujet.

Det tragiske Element er ikke rigtig fordelt, thi paa den ene Side er kun Brøde (Clavigo), paa den anden kun Ulykke (Marie), men hos ingen

af Parterne den fine Forening af Skyld og Ulykke, der konstituerer det ægte tragiske. De enkelte Sceners konturmæssige Karakter bevirker tillige, at Stemningen ikke ret hæver sig til nogen betydelig Højde, man interesseres mere, end man gribes.

Stykkets Indhold er i Hovedsagen følgende: En ung Mand, ved Navn Clavigo, der uden Anseelse eller Hjælpemidler i sin Tid er kommet til Madrid fra de kanariske Øer, har lært to franske Kjøbmandsdøttre at kjende, som bo i den spanske Hovedstad. Han forelsker sig i den ene af Søstrene, og Familien har intet mod Partiet, saasnart Clavigo kan skaffe sig en Stilling, der sætter ham i Stand til at gifte sig.

Hans Energi anspores herved, og det lykkes ham virkelig temmelig hurtigt at arbejde sig frem til en Plads, der sikrer ham Udkomme og Anseelse. Han udgiver, tilskyndet af Marie (hans Elskede), et Ugeskrift, der vinder overordentlig Bifald, men efterhaanden som han fra en ubekjendt Person voxer til at blive en anset og begunstiget Mand, begynder hans Kjærlighed til Marie Beaumarchais at træde i Skygge for ærgjærrige Planer. Hans Ven Carlos, der ikke ser med gunstige Øjne paa Forbindelsen med Marie, søger at trække ham ud af dette Forhold. Clavigos mægtige Beskyttere ved Hoffet misbillige ogsaa det forestaaende Giftermaal, og saaledes gaar det til, at Clavigo tilsidst hæver Forbindelsen. Fuld af Sorg og forbitret over den Skam, der herved er faldet paa dem, skriver den ældre Søster til Paris

og underretter sin Familie om Clavigos Troløshed. Deres Broder, den unge Beaumarchais, rejser ufortøvet til Madrid for at skaffe Søsteren Oprejsning, træffer Clavigo i dennes Bopæl og nøder ham ved sin bestemte Optræden til at underskrive en Erklæring, der i de stærkeste Udtryk skildrer hans Forræderi. Clavigo, der virkelig fortryder sin Adfærd, beder imidlertid Beaumarchais om at opsætte denne Erklærings Offentliggjørelse, indtil han har forsøgt paa atter at vinde Maries Kjærlighed. Det lykkes virkelig for Clavigo at erholde Tilgivelse hos sin Elskede, Beaumarchais sønderriver Erklæringen, og alt synes atter at være i Orden. Carlos forstaar imidlertid saa mesterligt at skildre for Clavigo, hvilke ulykkelige Følger denne Forbindelse vil have for hans Fremtid, i Særdeleshed da Marie lider af en uhelbredelig Sygdom, at han, der ved Gjensynet af sin tidligere Forlovede selv har følt sig forskrækket over hendes svage Udseende, lader sig lokke til atter at bryde med hende, og gaar ind paa at anklage Beaumarchais for at have overfaldet ham i hans Bolig.

Da Marie faar Underretning om denne ny Troløshed og hører sin Broder sværge Clavigo Undergang, dør hun overvældet af Sorg og Sygdom.

Den Nat, hun skal begraves, kommer Clavigo tilfældigt gjennem samme Gade, ser Baaren og bliver betaget af den heftigste Fortvivlelse, da han erfarer, at Marie er død. Beaumarchais, der idet samme kommer til, trækker Kaarden

imod ham og dræber Clavigo i Sammenstødet. I sin Død anraaber denne Maries Slægtninge om Tilgivelse og dør forsonet med dem alle, idet han opfordrer Beaumarchais til at flygte ud af Landet for at undgaa den Fare, der truer ham. Til Carlos, som kommer tilstede i sidste Øjeblik, betror den døende Clavigo Omsorgen for Maries Broder.

Clavigo er en talentfuld Mand med et varmt Hjerte. men et holdningsløst Bytte for sine vexlende Stemninger. Ærgjærrighed og Kjærlighed kæmpe i hans Sjæl, men den første vinder, under Carlos Paavirkning, Overhaand, og han offrer alt andet for denne Moloch. Ligesom Weislingen [1]) formaar han hverken at gjennemføre det onde eller gode med Konsekvens, han kastes i sin Optræden frem og tilbage, idet han snart lytter til Carlos Raad, snart giver efter for, hvad hans bedre Følelse byder ham. Det halve og rodløse i en saadan Natur kommer i Særdeleshed tydeligt frem i den ovenfor omtalte Scene af 4de Akt, hvor Carlos lokker ham til paany at svigte Marie. Clavigo bliver her tilsidst bange for sig selv, for sin egen Ubestemthed. [2])

Han føler, hvorledes de mest modsatte Lyster slide i ham, uden at han formaar at træffe noget sikkert Valg. Han har, som en hel Række af

---

[1]) Goethe sammenstiller ham selv med denne.

[2]) „Rette mich von dem gedoppelten Meineide, von der unübersehlichen Schande, von mir selbst“, udraaber Clavigo i denne Scene.

Goethes Mandsfigurer (Weislingen, Fernando, Werther, Tasso, Faust) ingen Viljeskraft, der staar i Forhold til hans øvrige Evner, og bliver derved ødelæggende baade for sig selv og sine Omgivelser.

Han mangler Werthers Ædelhed og Dybde, men er ikke i mindste Maade mere Herre over sine Stemninger end denne. Men medens Werther føler Uvilje ved at blande sig i Livets travle Færd, er Clavigo netop i højeste Grad ivrig for at tage Del deri, for at skaffe sig en Plads i Verden. Derfor bliver han mindre aandsstolt end Werther, mindre fin, og ødelægger først andre, saa sig selv, medens det omvendte Forhold finder Sted hos Lottes Elsker.

Clavigo har den Ærgjærrighed, som de fleste Mænd besidde, der drive det til noget betydeligt i det udvortes Liv, han har ogsaa i ren intellektuel Henseende tilstrækkelige Evner til at hævde en fremragende Plads, men han savner den faste Koldblodighed, som udfordres af en Mand, der vil frem i Livet. Han er forfængelig uden at være en bestemt Karakter, derfor brister det for ham. Ved Clavigos Død kastes der et formildende Skær over hans Skikkelse, thi han faar Straffen for sin Brøde og modtager den som noget fortjent. I sin heftige Sorg over Maries Død forsmaar han at tænke paa sin egen Fare (han afviser Tjenerens Advarsler), og dette adler ham i Dødsstunden, saa at man dog til Slutningen kan yde ham nogen, om end ikke megen, Sympathi.

Carlos er den diametrale Modsætning til Clavigo, ligesaa fast og konsekvent, som den anden er blød og bøjelig. Af alle Goethes dramatiske Mandsskikkelser kommer han i hjærteløs Kulde og Begavelse Mefistofeles nærmest, og er i disse Dramaers Historie maaske at betragte som en Forløber til denne Figur. [1]) . Carlos er Clavigos onde Aand, der forleder ham til at vise sig troløs mod Marie Beaumarchais, men han formaar ikke at indpuste sin egen Karakterstyrke i sin Lærlings ubestemte Sind. Ligesom Mefistofeles er han fuldstændig konsekvent i sin uethiske Intelligens og besidder en Overtalelsens Magt, som Clavigo ikke kan modstaa. Overfor den bedragne Marie har Carlos ikke mere Medlidenhed end Faust's djævelske Forfører overfor Margrete. [2]) Den eneste gode Følelse hos Carlos er hans Venskab for Clavigo, der vistnok er ganske uegennyttigt. Men al hans Klogskab, i Henseende til de Raad han giver Vennen, fører netop til Clavigos Undergang og tilintetgjør alle Carlos' Forhaabninger om dennes glimrende Løbebane, ligesom Mefistos tilsyneladende saa kløgtige Angreb paa Margrete sluttelig fører til et Nederlag for ham selv. Den samme ethiske Sejer finder

---

[1]) *Rosenkranz* „Goethe und seine Werke“, pag. 153.

[2]) Carlos Ytring (1ste Akt, 1ste Scene), „Sie ist nicht das erste verlassne Mädchen“, minder om Mefistofeles bekjendte Svar „Sie ist die erste nicht,“ da Faust forfærdet bebrejder ham Margretes Ulykke.

Sted her overfor Carlos, som i »Faust« overfor Mefistofeles.

Marie Beaumarchais er en lidenskabelig, følelsesbestemt Natur. Sorgen over hendes Elskedes Troløshed har, i Forening med den svage legemlige Konstitution, bragt hende i en nervøs, zittrende Tilstand. Hun er overspændt, exalteret fra først til sidst, fortumlet og derangeret baade paa Sjæl og Legeme. Hun har elsket Clavigo højt og er vistnok gaaet fuldstændig op i denne Kjærlighed. Saa er det frygtelige Brud kommet, og hun er blevet kastet ind i Sorgens uendelige Reflektioner, der have nedbrudt hendes Person. [1]) Men Clavigo vender tilbage, trygler om Tilgivelse for sin Brøde og erholder den — naturligvis, thi den Smerte, hun har følt, har ikke bidraget til at styrke hendes Selvfølelse, hun er tværtimod blevet svagere. Marie elsker desuden Clavigo ligesaa højt som forhen, thi en Natur som hendes elsker blindt, ifølge et umiddelbart Instinkt, med en uimodstaaelig Drift, ligesom Clärchen elsker Egmont. Derfor kan selv ikke den værste Troløshed rive Clavigo ud af hendes Hjærte. Om hun skal elske ham med Glæde eller Sorg, *det* afhænger af hans Adfærd imod hende, men elske ham *maa* hun, ganske uafhængigt af hvorledes han opfører sig.

Denne Art af Kjærlighed, som findes hos

---

[1]) Sammenlign *S. Kierkegaards* Studie over Marie Beaumarchais i „*Enten—Eller*“, 1ste Del.

adskillige af Goethes Kvinder, er alt andet end viljesbehersket, det er en total Betagelse, der gjør dem ydmyge overfor den Elskede, og bringer hele det umiddelbare, pathologiske Liv til at udfolde sig skjønt, men hæmmer den bevidste, ethiske Udvikling. [1]) Derfor ere saadanne Kvinder enten berusede i deres Lykke, som Clärchen før Egmonts Fald, eller de forbløde sig i Kjærlighedssmerte, som Marie Beaumarchais og Mignon.

Clavigo kommer altsaa igjen til Marie og skjænker hende sin Kjærlighed. Forholdet skal paany knyttes, men inden hendes gjennemrystede Sind kan vinde sine Kræfter tilbage i det ny Solskin, inden de dirrende Nerver have kunnet finde Ro, sker det utrolige: han forlader hende igjen.

Et Dobbeltbrud er kvalitativt forskjelligt fra et enkelt, saavist som man ved Tallet to gaar fra Enheden over i det mangfoldige.

Clavigos anden Troløshed, der vel at mærke er ligesaa uforskyldt fra hendes Side som den første, kaster derfor Marie ind i den forfærdelige Uvished om, hvor vidt hun *nogensinde* kan stole paa Clavigo, selv om han igjen vilde angre det skete.

En Mand eller en aandsstærk Kvinde vilde maaske kunne bære et saadant Slag, og være

---

[1]) **Sammenlign G. Brandes: Emigrantlitteraturen pag. 117 flg.**

den ordbrydende Part saa overlegen, at Forholdet kunde reddes, men en svag, nedbrudt Pige, som Marie Beaumarchais, maa fortvivle om nogensinde at kunne vinde det tabte tilbage.

Da nu Kjærligheden til Clavigo har været det centrale for hende, maa hun ogsaa i alle andre Henseender fortvivle, hun har ingen hjælpende Resourcer at ty til, altsaa maa hun dø.

Af Sorg eller legemlig Sygdom, vil maaske èn Skeptiker spørge. Af begge Dele, lyder Svaret, ved et Vexelforhold mellem de to Factorer, der ikke fuldstændigt kan opredes, eftersom det overhovedet er umuligt at sige nøjagtigt, hvor det sjælelige hører op, og hvor det legemlige begynder.

Saaledes er det meget konsekvent, at Goethe lader Marie Beaumarchais ende paa denne Maade, og man maa kun beklage, at hendes Skikkelse, som det hele Stykke, foreligger mere genialt henkastet end omhyggeligt gjennemtegnet.

De øvrige Personer i Stykket frembyde mindre Interesse. *Beaumarchais*, Maries Broder, er skildret som en rettænkende ung Mand, hvis noget heftige Temperament er sat i den voldsomste Bevægelse, ved den Uret Søsteren lider. Noget særlig individuelt kan man vanskelig opdage ved denne Skikkelse, og dadles maa det, at hans Sprog paa sine Steder ikke er fri for bombastiske Kraftudtryk. [1]) I *Buenco*, den jævne,

---

[1]) Et af de værste Steder, som stod i den første Udgave, blev senere slettet (4de Akt Scenen mellem Sophie,

solide spanske Borger, har man vistnok Ret til at se en tidligere Elsker af Marie, der er blevet fortrængt af Clavigo. [1]) *Sophie Beaumarchais* danner ved sin rolige Natur en Modsætning til den lidenskabelige og urolige Marie. — —

»*Stella*« (Marts 1775) er, naar alt kommer til alt, et af Goethes svageste Arbejder. Ganske vist er Expositionen fortræffelig, 1ste Akt livlig og frisk, adskillige Ting behandlede med dramatisk Behændighed, og Handlingen ført fremad med Fart, men disse tekniske Fortrin ere dog ikke tilstrækkelige til at redde Stykket som et værdifuldt Arbejde, og jo længere man kommer ind i det, destomere savner man den Kraft og Overlegenhed, som alene kunde bære et saa vanskeligt Sujet oppe.

Fernando, en ung, letsindig Sværmer, har for otte Aar siden forladt sin Hustru og syvaarige Datter uden nogen berettiget Grund, blot af Ustadighed. Han har derpaa truffet en ung sværmerisk Pige (Stella) paa 16 Aar og lokket hende til at flygte med sig til en afsidesliggende By. Dér leve de i fem Aar og svælge i følsom

---

Guilbert, Marie og Beaumarchais). Man finder det i *Boas* „Nachträge zu Goethes Werke“; ogsaa *Düntzer* har aftrykt det i sine „Erläuterungen“, VIII. pag. 11.

[1]) Naar *Düntzer* (VIII. pag. 29) overfor en anden Kritikers Paastand bemærker, at intet i Stykket antyder dette, har han *ikke* Ret. Fjerde Akt, 3die Scene, 2den Replik er det udtalt, og det stemmer tillige med Buencos hele Holdning overfor Clavigo.

Kjærlighed. Stella faar en Datter, som dør, og Fernando drives af Samvittighedsuro til at forlade hende for at opsøge sin Hustru. Stellas Sorg over hans Flügt er naturligvis forfærdelig, men hendes Kjærlighed uforandret. Fernando finder ikke sin Hustru, der i Mellemtiden har forladt sit tidligere Opholdssted, han gaar i Krig for at glemme sin Sindsuro, vender tilbage til den By, hvor Stella opholder sig, ikke for at blive der, men for atter en kort Tid at gjense det kjære Sted. Han erfarer der, at Stella bestandig længes efter sin bortrømte Mand, bliver ved et Tilfælde ført sammen med hende og er naturligvis paany bundet i de gamle Lænker.

Men Ulykken vil, at hans første Kone (Cæcilie) paa samme Tid er kommet til Byen med sin unge Datter (Lucie), der skal i Tjeneste hos Stella. Der finder en Gjenkjendelse Sted mellem Ægtefolkene, og Fernando, der føler, hvad han skylder Moder og Datter, vil fuld af Fortvivlelse flygte bort med dem.

Den ulykkelige Sammenhæng røbes for Stella, der med Forfærdelse føler, at hun ikke har nogen Ret til at besidde Fernando, skjønt dennes Hustru er villig til at drage bort og vige for hende. I denne Nød beslutter Stella sig til at flygte, men Cæcilie mener at finde paa en Udvej, idet hun erindrer Fernando om den middelalderlige Historie angaaende Grev von Gleichen, der af Paven fik Lov til at have to Hustruer, og erklærer, at hun vil dele sin Ret til Fernando med Stella. Han tør dog ikke tage mod dette Tilbud, og da han

erfarer, at Stella har taget Gift, skyder han sig selv, medens Cæcilie er optaget af den døende Stella. [1])

Naar man spørger sig selv, hvorfor Stykket, trods den umiskjendelige Lidenskab hvormed det er skrevet, [2]) dog gjør et saa ringe, ja delvis daarligt Indtryk, da ligger Grunden dertil vistnok for en stor Del i, at Hovedfigurerne ikke ere prægede med den individuelle Anskuelighed, som Goethes Skikkelser ellers saa ofte have. Deres Karakterer ere nok antydede, men mere bestemte efter deres Art end efter deres Individualitet og mangle paa den anden Side den ideelle Skjønhed, der maaske kunde lade os forglemme dette. Dertil kommer, at Replikkerne paa adskillige Steder, navnlig for Titelfigurens Vedkommende, ere i høj Grad svulstige, og endelig er der ogsaa i dette Stykke ligesom i »*Clavigo*« en altfor ulige Fordeling af Skyld og Ulykke. Cæcilie er ganske uden Skyld i den frygtelige Nød, og Fernando ganske uden Undskyldning. Stella har ganske

---

[1]) Saaledes er Stykkets nuværende (1805 digtede) Slutning. Oprindeligt endte det med en Forening efter Cæcilies Forslag. Den nu foreliggende Udgang, som blev digtet for at borttage det anstødelige ved et bigamisk Forhold, er dog i æsthetisk Henseende næppe heldigere, og ikke stort bedre med Hensyn til det ethiske Resultat. Den passer desuden i den ydre Forbindelse kun daarligt med det øvrige af 5te Akt, der er blevet staaende i sin første Skikkelse.

[2]) Det opstod i den Tid, Goethe var betaget af Lili Schønemann.

vist handlet urigtigt ved uden videre at forlade Slægt og Hjem for at følge Fernando, ved uden at blive hans Hustru at *flygte* med ham, men i Henseende til den Forvikling, der fremkommer ved Forholdet til Cæcilie, er hun uskyldig, thi hun er aldeles uvidende om dette Forhold. At hun har gjort noget galt ved at være Fernandos Elskerinde, fremhæves tilmed aldeles ikke i Stykket.

En saa forfærdelig Forvikling, som den her fremførte, maatte, for at blive æsthetisk skjøn, skildres baade langt finere og mægtigere, end det er gjort i det foreliggende Drama. Her findes *blot* Følelse — og tilmed megen uægte — men ingen Pathos og ingen Phantasi, ligesaalidt som nogen fin Iagttagelse. Disse Indvendinger gjælde dog navnlig Hovedfigurerne, thi af Bipersonerne er *Lucie* en ret tydelig Skikkelse fuld af Liv og Munterhed, ligesom ogsaa Postmesterinden besidder al den Anskuelighed, man kan fordre af en Sidefigur.

At Goethe i sin Ungdom har kunnet skrive dette i daarlig Forstand sentimentale Stykke, skjønt han baade i »*Götz von Berlichingen*« og »*Werther*« ganske anderledes genialt havde forædlet de »sturm und drangvolle« Retninger, er endda ikke saa underligt, thi man bliver ikke paa éngang færdig med saadan en Tidsstrømning, men mere paafaldende er det, at han paa et langt senere Stadium af sit Liv tog Stykket op paany, og lod det spille med den omarbejdede Slutning.

Som Kuriosum kan anføres, at Stykket i sin Tid henrev mange følsomme Sjæle, da det præsenteredes dem i sin oprindelige Skikkelse med Dobbelægteskabet som Slutning, ihvorvel det heller ikke manglede paa Indsigelser fra forskjellige Kanter. (Jakobi, Merck, Nicolai og andre).

Fernando er en Karakter af lignende Art som Weislingen og Clavigo, men af mindre æsthetisk Interesse, idet man paa intet Punkt faar nogen Sympathi med denne løse Person. Han er følelsesrig, men uden vedvarende Styrke i sin Følelse. Han er en holdningsløs Sværmer, der efter de andres Udsagn skal besidde en stor umiddelbar Elskværdighed, hvortil man ved Læsningen dog ikke mærker noget. At han ikke finder nogen blivende Ro i Forholdet til Stella, men drives afsted for at opsøge sin Hustru, kan paa en Maade regnes ham til Ære, men at han flygter uden at give Stella nogen Oplysning om sit tidligere Liv, er atter et halvt Skridt, som vikler ham dybere ind i Elendigheden. Man kan tænke sig en komplet Skurk bære sig ad mod to Kvinder, som Fernando har gjort, men skal man tænke sig ham som mere svag end slet, og det har dog aabenbart været Digterens Mening, saa brister den psykologiske Sandsynlighed, og vi staa overfor et unaturligt Phænomen. Weislingen og Clavigo begaa ganske vist ogsaa slette Handlinger, men begge lade sig bestemme, forføre af andre (Adelheid-Carlos), hvorimod Fernando selv tager Initiativet til sin Troløshed, men

da bliver han at opfatte som mere slet end svag, hvad der er i Modstrid med Tegningen af Figuren og heller ikke stemmer med den Kjærlighed, han vækker hos Stella og Cæcilie.

Der er altsaa en Modsigelse mellem Figurens Fortid og Maaden, hvorpaa han præsenteres os, og hertil kommer, at hverken hans Anger eller Fortvivlelse er skildret med den Kraft, som alene kunde give den hazarderede Situation nogen æsthetisk Værd.

Som Fernando er fremstillet bliver han uden videre Interesse i sin holdningsløse Følsomhed. [1])

Stella er, for saa vidt man kan opdage hendes Karakter bag de hypersentimentale Udbrud, en sværmerisk, følelsesrig Natur, der ganske har hengivet sig til Fernando og kun lever i denne Kjærlighed. Hendes bløde Sind er fuldstændig optaget af hin Følelse, og hun formaar ikke at nære nogen Vrede mod den troløse, ikke engang da hun erfarer hans tidligere Forbindelse med Cæcilie. At hun efter denne Opdagelse mener, hun bør vige for den andens mere berettigede Krav paa Fernando, gjør hendes Hjærte Ære, mindre derimod, at hun dræber sig selv eller indlader sig paa Dobbelægteskabet, hvilken af de to Slutninger man nu vil holde sig til. Hun er imidlertid

---

[1]) At Goethe i tre paa hinanden følgende dramatiske Figurer (Weislingen, Clavigo, Fernando) behandlede Phænomenet: Troløshed i et Kjærlighedsforhold, staar ganske sikkert i psykologisk Forbindelse med hans personlige Erindringer fra Forholdet til Friederikke Brion.

i sin overspændte Exalterthed, som alt bemærket, hverken tilstrækkelig individualiseret eller ideel ophøjet til at afvinde os den Medfølelse eller Interesse, som hendes Skæbne kunde gjøre Krav paa. [1])

Bedst forekommer hun mig at være tegnet i 4de Akts Slutningsscene, da hun har erfaret den skrækkelige Sammenhæng. De bratte Overgange fra Angst overfor Cæcilie til Følelse af, at hun maa søge Tilflugt hos denne, ere naturlige og kraftigt skildrede. Der er over Stellas Person i denne Scene noget af den lidenskabelige Flugt, som man ellers savner, og hendes Ord ere her i Samklang med Situationen.

Cæcilie er i Modsætning til Stella en roligere mere udviklet Natur, vant til at bære sin Sorg og beredt til at offre sit eget for at gjøre andre lykkelige.

([1] Naar *Düntzer* (VIII pag 129) fuld af Begejstring udbryder „Eine solche hinreissende Glut der Leidenschaft in dem besten, edelsten, weiblichen Herzen, hat selbst unser Dichter nirgend wo mit dieser Vollendung geschildert osv.“, gjør denne Ytring ikke hans æsthetiske Smag synderlig Ære, ligesaalidt som den Beundring, hvormed han i det hele taget omtaler Stykket. Den Enstemmighed, hvormed Folk som *Gervinus*, *Hillebrand*, *Rosenkranz* og andre regne dette Drama for et af Goethes svageste, burde ialtfald have afholdt Düntzer fra at omtale det i Udtryk, der kun passe paa et digterisk Mesterværk, selv om han følte sig kaldet til at tage det i Forsvar overfor de mange Angreb, det har været Gjenstand for.

Hun er et langt stærkere Menneske end baade Fernando og Stella, men har ogsaa en fastere Grund at staa paa, idet hun hverken har brudt noget Troskabsløfte, som Fernando, eller letsindigt kastet alt bort for hans Skyld, som Stella. Efter Stykkets oprindelige Plan bliver hun den, der ved sit Ædelmod løser Konflikten, efter den senere Version kæmper hun udholdende til det sidste for at det hele skal faa en lykkelig Udgang, og søger at holde baade Fernando og Stella oppe i den overvældende Nød. Hendes Kjærlighed til den første er ikke blevet formindsket ved hans Troløshed, men hun vil hellere tage fra sig selv, end lade de andre bukke under i Ulykken.

Som hendes Skikkelse foreligger fra Goethes Haand, er den smukt ment og ret smukt udført, men rigtignok heller ikke mere.

»*Prometheus*« kaldes i Udgaverne af Goethes Værker et Fragment, og som et saadant opfattes vistnok ogsaa rettest de to Akter, hvoraf Værket bestaar.

Düntzer [1]) gjør imidlertid med stor Styrke gjældende, at denne Opfattelse beror paa en Vildfarelse, og hævder, at Stykket er fuldført med de to foreliggende Akter. Det bekjendte Digt, som aabner tredie Akt, og efter hvilket en paatænkt Videreførelse antydes, mener han kun ved en Fejltagelse fra Goethes Side er blevet

---

[1]) XVII Bd.: Prometheus, Indledningen.

anbragt her, da Manuskriptet til »Prometheus«, som var gaaet tabt, i Aaret 1819 atter kom Digteren ihænde. Selve Stykket (de to Akter), mener Düntzer, er forfattet i October eller November 1774, Digtet derimod i Begyndelsen af 1775. Det blev imidlertid offentliggjort længe før Dramaet (nemlig 1785 af Jakobi), og af Goethe selv optaget mellem hans lyriske Digte. Da nu det tabte Manuskript til de to Akter blev fundet, føjedes Digtet til som Begyndelsesmonolog af en tredie Akt. Dette, mener Düntzer, skete ved en Hukommelsesfejl fra Goethes Side, som maaske tillige ikke mere følte sig fuldt tilfredsstillet ved sit Drama.

Det være nu som det vil, men hvad enten denne Monolog *oprindelig* er skrevet som en Fortsættelse af Stykket eller ikke, saa forekommer det mig, at de to Akter ikke med Naturlighed kunne opfattes som et afsluttet Hele. Ja selv om Goethe har tænkt sig Værket som fuldført, da han i Aaret 1774 sendte det til Jakobi, saa er og bliver det dog langt mere et Fragment end et gjennemført Arbejde. Ikke alene er der noget fragmentarisk ved anden Akt efter selve dens Indhold, men som endelig Afslutning paa en Behandling af Prometheusmythen er det vanskeligt at tænke sig den.

Düntzer mener, at Goethes Prometheus fremstiller den skabende Kunstnernatur, der frit følger sin egen Trang, og denne Opfattelse kan næppe kaldes urigtig, men naar Digteren har

fremstillet denne Grundtanke under *Prometheus*-skikkelsens Form, kan han ikke gjøre sig fuldstændig uafhængig af denne Figurs Skæbne, ellers vilde Navnet være rent vilkaarlig valgt. Det kan være berettiget at behandle en Mythe digterisk frit: at lægge ny Tanker ind deri, at fremhæve enkelte Træk mere end andre osv., men ganske at forbigaa et af Mythens *Hovedpunkter* (Prometheus' Straf) vilde være i allerhøjeste Grad forunderligt, hvis Værket skal tænkes fuldført, og man kan vanskelig forestille sig, at Goethe ikke skulde have følt dette.

At skrive et Drama, der hedder Prometheus, og som behandler den mythiske Person af samme Navn, uden med et Ord at omtale den Straf, der rammer ham fra Zeus, vilde være ligesaa urimeligt som at behandle Don Juan Sagnet uden at tage Comthuren med. Da nu Goethes Stykke slipper Prometheus paa det Punkt, hvor han er fuld af Glæde over de Menneskeskabninger, han har dannet og skaffet Liv, kan jeg ikke andet end betragte Arbejdet som ufuldendt, hvad enten Goethe selv *oprindelig* har ment det eller ikke. At han *senere* havde samme Opfattelse, er givet.

1ste Akt skildrer os, hvorledes Prometheus former menneskelige Legemer, men ikke formaar at give dem Liv, hvortil han faar Bistand af Minerva. Zeus sender Merkur til Prometheus, for at formaa ham til at anerkjende Gudernes Overhøjhed, hvad han dog ikke paa nogen Maade vil. Han føler sig ganske fri og uafhængig overfor de

olympiske Væsner og anerkjender kun Skæbnen som sin og deres Herre.

I 2den Akt se vi først, hvorledes Zeus trøster sig over, at Prometheus' Billedstøtter have faaet Liv uden hans Medvirkning, og Menneskeslægten saaledes er opstaaet. Gudernes Fader trøster sig nemlig med, at denne ny »Wurmgeschlecht« kun vil forøge Tallet paa hans Tjenere. Naar de komme i Nød og Ulykke, ville de ty til hans Hjælp. Prometheus fryder sig imidlertid over sine ny Skabninger, og vi se, hvorledes den første Begyndelse til det ordnede Samfund udvikler sig, og Ejendomsbegrebet dukker frem. En Samtale mellem Prometheus og hans elskede Datter Pandora slutter Akten. Prometheus forklarer hende her — temlig überschwänglich — Døden som den højeste Extase af alle Sjælskræfter, den fører ind til Hvile, hvoraf der atter vil fremspire nyt Liv. Vi se de dybe Længsler og Udødelighedstanken fremkomme i den ny Menneskeslægt, sammen med Følelse for Venskab og Kjærlighed. [1])

Stykket er skrevet i et frit Versemaal, der ligner det, Goethe har anvendt i enkelte af sine lyriske Digte. Den stolte Trods hos Prometheus overfor Guderne er kraftigt fremstillet, og hans Uafhængighedsfølelse i Udøvelsen af sin billeddannende Virksomhed meget betegnende for Goethes daværende Digterstemning, men forøvrigt er det vanskeligt at tillægge denne Digtning

---

[1]) *Düntzer* ovenanførte Skrift pag. 50.

nogen særdeles æsthetisk Værdi, dertil er den for skitsemæssigt behandlet, og, som alt bemærket, ej engang ført til nogen endelig Afslutning.

II.

Kort Tid efter at Goethes Forlovelse med Lili Schønemann var hævet, kom hans Kaldelse til Weimar (1775), og hermed indtræder, som bekjendt, et stort Vendepunkt i Digterens Liv. Den første Tid af Weimaropholdet er, med Hensyn til dens Betydning for Goethes Aandsliv, blevet meget forskjelligt bedømt, [1]) men hvad der i ethvert Fald er ubestrideligt, er den store Forandring, som paa dette Sted og under disse Omgivelser foregaar med Goethe. Han bliver fra en stormende Yngling lidt efter lidt til en holdningsfuld Mand, men i hans Digtervirksomhed i større

---

[1]) *Gelzer* mener, at han her har mistet noget af sin barnlige Sjælsrenhed, af sin inderste, højere Natur.

Gervinus ser, med Hensyn til den Indflydelse Weimarhoffet havde paa Goethe som Digter, langtfra gunstigt paa denne Tid.

Lewes derimod søger at benægte den skadelige Virkning af Omflytningen til Weimar.

Hillebrand leverer et smukt Forsvar af den første Weimarperiodes Betydning for Goethe. „*Die deutsche Nationalliteratur*,“ Bd. 2 pag. 145 f.)

Stil indtræder der en Pavse. [1]) Ganske vist skriver han meget, men det meste er smaa Hofkomedier, Festspil og deslige. Nogle af disse ere langtfra uden Værd, som f. Ex. den lunefulde Farce »*Der Triumph der Empfindsamkeit*« (1777, opført første Gang i Januar 1778), der desuden har Betydning for en vis Side af den romantiske Skoles Drama; endvidere maa fremhæves den vittige dramatiske Satire »*Die Vögel*« (1780), de smaa Syngestykker »*Jery und Bätely*« (1779) og »*Die Fischerinn*« (1782), der er holdt nær til Folketonen, medens »*Scherz, List und Rache*« (1784) sprudler af Liv og Munterhed. Det lille Skuespil i én Akt »*Die Geschwister*« (1776) fortjener ogsaa at fremhæves paa Grund af *Mariannes* Figur, der i sin beskedne, fordringsløse Holdning overfor den Elskede er en ægte goethesk Kvindeskikkelse. [2]) Alt i alt er

---

[1]) Smukt skriver Goethe selv to Aar efter sin Ankomst til Weimar: „Hernach fand ich, dass das Schicksal, da es mich hieher pflanzte, vollkommen gemacht hat, wie man's den Linden thut, man schneidet ihnen den Gipfel weg und alle schøne Aeste, dass sie neuen Trieb kriegen, sonst sterben sie von oben herein. Freilich stehen sie die ersten Jahre wie Stangen da." (Briefe an Frau von Stein". 8. Nov. 1777).

Det kan gjerne være, at den voldsomme, stormende Produktion i Ungdomsaarene vilde have dræbt sig selv, hvis Goethe ikke gjennem Flygtningen til Weimar var kommet ind i en hel ny Periode og havde gjort en Pavse.

[2]) Det forekommer mig iøvrigt, at *Schöll* („Goethes Briefe an Frau von Stein." Erster Band, *Einleitung* pag XXXII—XXXIII) angaaende Stykkets farlige Sujet har

dog disse Arbejder kun Smaating, vellykkede Lejlighedsarbejder, der for en samlet Betragtning af Goethes Dramaer ikke have stor Betydning. Men ser man lidt nøjere paa denne første Weimarperiode (indtil den italienske Rejse), maa man indrømme, at Goethe dog efter Haanden ogsaa fik arbejdet i større Stil, om end den endelige Fuldførelse af det paabegyndte først kom senere.

Fra Tid til anden arbejdede han paa »*Egmont*«, [1]) af »*Tasso*« blev de to første Akter (i en anden Skikkelse end den nuværende) udarbejdede, og »*Iphigenie*« fuldført i sin ubundne Form. Desuden opstod de første Bøger af »*Wilhelm Meister*« i dette Tidsrum, og adskillige lyriske Digte. [2])

Saa kom den italienske Rejse (1786—88), der bragte Goethe nyt Liv, og medens han endnu var borte fra Hjemmet, sendte han det den dejlige, nu rhytmisk fuldbaarne »*Iphigenie auf Tauris*« [3])

---

ramt Sømmet paa Hovedet ved at kalde Værket „ein Gefühlsdrama, dessen naive Form auf unnaivem Grunde zu ruhen scheint, und in seiner delikaten Entwicklung, am Unsittlichen um Haarsbreite vorbeigeführt, etwas Peinliches für ein gesundes Gefühl haben kann."

[1]) Det var allerede paabegyndt i Frankfurt 1775.

[2]) Det antikt anlagte Sørgespil „*Elpenor*" (paabegyndt 1781) er forblevet et Fragment. Det projekterede Drama „Nausikaa" skriver sig fra den italienske Rejse.

[3]) Stykket var undergaaet fem Bearbejdelser, før det i Italien (1786) blev omdigtet i femfodede Jamber. Meget lærerigt til Oplysning om, hvad *Formen* har at sige i et Digterværk, er det at sammenligne den vigtigste af de tidligere Bearbejdelser med Stykkets nuværende Skikkelse. Indholdet er det samme, næsten Replik for Replik, meget faa Tanker ere komne til, og dog hvilken Forskjel!

og den afsluttede »*Egmont*«. Et Par Aar efter Hjemkomsten fulgte »*Torquato Tasso*,« der ligesom »*Iphigenie auf Tauris*« var i bunden Stil. Disse tre Dramaer maa, med Undtagelse af den alt andet overskyggende »*Faust*« (1ste Del), betegnes som de modneste og mest værdifulde Frugter af Goethes dramatiske Produktion.

»*Iphigenie auf Tauris*« er som en stille, fin Musik, men dog fast og tydelig i sin Karaktertegning. Man bæres paa Rhytmens Vinge mildt og stille gjennem dette Drama, som forener en yndefuld Form med dyb Følelse og klare Tanker.

Goethes Formsans, der nu havde arbejdet sig ud af Ungdomsaarenes umiddelbare Voldsomhed, er her gaaet i Forening med noget af det fineste i hans Sjæl, med rene, klare Følelser, og Frugten er blevet dette herlige Værk, som er en Pryd for den europæiske Literatur.

Nerven i hele den dramatiske Bevægelse er Iphigenies Vægring ved at ægte den skythiske Konge.

Hun er af Diana blevet frelst fra Offerdøden i Aulis og ført til Templet i Tauris, hvor hun tjener som Præstinde. Skythernes Behersker Thoas har modtaget hende med Ærbødighed, og ved sit milde Væsens Uimodstaaelighed har hun bevæget Kongen til at opgive den gamle barbariske Vedtægt, ifølge hvilken enhver Fremmed, som forvildede sig til Tauris, skulde offres paa Gudindens Alter. Thoas, hvis Dronning er død, har i lang Tid næret Ønske om at faa Iphigenie

til sin Hustru, men hun har stadig undveget hans Begjæring. Da han nu (1ste Akt 3die Scene) med ligefremme Ord forkynder hende sit Ønske, afslaar hun det bestemt. Herover fortørnes Kongen saa heftigt, at han erklærer igjen at ville forny den gamle Lov om Fremmedes Offring, og befaler hende at gjøre sin Pligt som Præstinde ved at offre to Mænd, der fornylig ere fangede ved Kysten. Disse to Mænd ere imidlertid ikke andre end Orest og Pylades, og saaledes bliver Iphigenies Afvisning af Kongens Begjæring det bevægende Princip i den dramatiske Udvikling. Saavidt fører *1ste Akt* os, der overmaade skjønt afmaler Iphigenies indre og ydre Tilstand. Længslen efter Fædrelandet, den faste, jomfruelige Holdning, Sorgen over den Forbandelse, hun mener hersker over hendes stolte Slægt, den milde, menneskekjærlige Tænkemaade, alt dette forener sig til et skjønt Billede, saa at vi forstaa, at denne Kvinde har kunnet udøve en forædlende Indflydelse paa Kongen, ja paa det hele Folk. [1])

I *2den Akt* optræde Orest og Pylades, der ere førte til Tempellunden. Apollo har lovet Orest, der paa Grund af Modermordet jages af Furierne, Befrielse fra sine Lidelser her i Tauris, derfor er han kommet hid med sin Ven. Nu

---

[1]) Se Arkas' smukke Ord til hende (1ste Akt, 2den Scene). „. . . . . von deinem Wesen.
Auf Tausende herab ein Balsam träufelt."

truer Døden dem begge, men medens Orest venter den som en Befrielse, har Pylades endnu langtfra opgivet alt Haab om Frelse og sætter Mod i Vennen. Modsætningen mellem deres Karakterer, samt det inderlige Venskab, der knytter disse to til hinanden, belyses smukt og klart i den Scene, der aabner Akten. Paa Pylades' Raad lader Orest ham først tale med Præstinden (Iphigenie). Af dennes Mund hører Iphigenie Beretningen om Trojas Fald og om hendes Fader Agamemnons ulykkelige Skæbne. Det ryster hende dybt, og da hun erfarer, at Grunden til Klytaimnestras Had mod sin Mand har været dennes Adfærd mod Datteren i Aulis (dengang han lokkede Iphigenie derover for at offre hende), gribes hun saa stærkt ved Følelsen af paa denne Maade at have været Aarsag til Hjemmets Ødelæggelse, at hun afbryder Samtalen med Pylades.

I *3die Akt* mødes Iphigenie og Orest. Hun hører den videre Fortælling om sin Slægts Ulykke, idet hun erfarer, hvorledes Moderen er faldet for Sønnens hævnende Haand. Orest giver sig tilkjende for hende, men da Iphigenie, i sin Glæde over endelig at staa overfor en af sine egne, fortæller ham, hvem hun selv er, bliver Orest, der er ophidset ved sin egen Beretning om det grulige Modermord, atter grebet af Furierædslen og raser utilgjængelig for hvert trøstende Ord i halv forvirret Skræk. Iphigenie forlader ham for at opsøge Pylades, og da begge komme tilbage, er Anfaldet ved at vige bort, saa at det lykkes dem atter at bringe ham til Besindelse. I Iphigenies

Arme bringes hans urolige Sjæl til Ro, medens den energiske Pylades opfordrer til hurtigt at benytte deres vidunderlige Sammenførelse til Frelse og Flugt. Trods de mange skjønne Enkeltheder er 2den og 3die Akt maaske de svageste i Dramaet, og dette er vistnok begrundet i to Ting. For det første deri, at Iphigenie i disse Akter forholdsvis træder i Skygge for Orest, og dernæst har man noget for meget at gjøre med Beretningen om den forbigangne Tid, saa at to hele Akter anvendes til at føre Handlingen det ene Skridt fremad, at Iphigenie og de to Venner lære hinanden at kjende.

At der forøvrigt i begge Akter paa mange Punkter, ja næsten paa alle, findes Ting, der ere Mesteren og Mesterværket værdige, skal ikke nægtes. Det er kun i Sammenligning med de øvrige Akter, at man drister sig til at gjøre disse Indvendinger.

I *4de Akt* knyttes Knuden, — ikke ved nogen udvortes Begivenhed, thi hele den ydre Handling er i dette Drama trængt bag ved Scenen, men derved, at Iphigenie kommer til at staa overfor et meget vanskeligt Valg. Pylades har nemlig lært hende, hvorledes hun skal bære sig ad med at redde dem alle tre og tillige bortføre Dianas Billede, som han og Orest mene Apollo har befalet dem at føre til Delfi. Men Iphigenies rene Sjæl føler sig haardt betynget ved at skulle bedrage Thoas, der har vist hende saa megen Godhed. Hun er først gaaet ind paa Pylades' Plan, men formaar ikke at gjennemføre den overfor

Kongens Bud, og netop efter Samtalen med denne (Arkas) bliver det hende klart, hvor bedragerisk hun staar i Begreb med at handle. Da Pylades kommer for at borttage Billedet, forhindrer hun det og stiller overfor hans verdenskloge Synsmaade sit urolige Hjærtes Finfølelse. Det lykkes dog næsten Pylades at overbevise hende, men efter hans Bortgang vinder Kampen i hendes Sjæl fornyet Styrke. Det drejer sig om Broderens og hendes egen Frelse, hvorledes kan hun da undgaa at føre Kongen bag Lyset? Men hun forfærdes over at skulle kjøbe sig Frihed ved Usandhed og Bedrag, hun gyser tilbage derfor og er i sin Smerte nærved at harmes paa Guderne, der have stillet hende overfor dette Valg. Det var som om Forbandelsen over Tantalus' Slægt aldrig skulde ophøre, som om det Haab, hun længe i Stilhed havde næret: at blive den, der rensede sit Hjem for dets Besmittelse, skulde tilintetgjøres, thi hvis hun som en Løgnerske og en Utaknemmelig kommer hjem med Broderen, hvorledes kan hun da bringe Slægten Velsignelse?

Det gjælder for Iphigenie om at redde Broderen, hans Ven og sig selv *uden at besmitte sig med nogen Uret*, men hvorledes skal dette blive muligt?

Denne Sjælsbevægelse er med overordentlig Finhed og Skjønhed fremstillet i 4de Akt.

Thoas har imidlertid paa Grund af Iphigenies nølende Adfærd fattet Mistanke om, at hun pønser paa et eller andet, og lader hende derfor kalde til sig i Tempellunden (*5te Akt*, 1ste Scene).

Han oprøres heftigt ved Tanken om, at hun, der er blevet behandlet med saa stor Mildhed fra hans Side, muligvis vil bedrage ham, og i denne Sindsstemning træffer Iphigenie Kongen. Da Thoas spørger om Grunden, til at hun opsætter Offringen af de to Fremmede, og antyder sin Mistanke, søger Iphigenie at formaa ham til at afstaa fra sin haarde Beslutning overfor de fangne, men forgjæves, alle hendes rørende Bønner gjør hende kun mere mistænkelig i Kongens Øjne. Da ogsaa dette Middel til at redde sig ud af det tunge Valg glipper, og hun i sin ædle Sjælekamp føler sig trængt ud paa det yderste Punkt, vover Iphigenie det, som i Sandhed maa kaldes stort: *for at redde sit Hjærtes Renhed aabenbarer hun Thoas alt, fortæller, i Tillid til Gudernes Retfærdighed, Kongen den hele Sammenhæng og lægger baade sin egen og de andres Skæbne i hans Haand.*

Denne ædle Handlemaade forfejler ikke sin Virkning paa Thoas, thi hendes Indflydelse over ham er stor, og hun paakalder tilmed et tidligere Løfte, han har givet, om at yde hende fri Hjemfart, saafremt der nogensinde aabnede sig en Mulighed dertil. Dog, medens han endnu staar uvis om, hvilken Beslutning han skal tage, og ligesom søger at værge sig mod den Magt, hun øver over ham, bliver Samtalen afbrudt, idet Orest med draget Sværd stormer ind. Skytherne have nemlig angrebet ham og hans Staldbrødre, nu er han ilet hid for at opfordre Iphigenie til hurtig Flugt. Det er nærved at komme til et blodigt Sammenstød mellem Kongen og ham,

men Iphigenie forhindrer dette og formaar dem begge til at befale deres Folk at standse med Kampen, medens den afgjørende Samtale finder Sted. Under denne optræder Orest, der nu er fuldstændig befriet fra Furiekvalerne, som en værdig Søn af den store Agamemnon og aftvinger Thoas Agtelse ved sin kjække Holdning. Men selv da denne ikke længer tvivler om, at Orest virkelig er Iphigenies Broder og ikke en Bedrager, staar der dog endnu en Hindring ivejen, for at Kongen kan lade dem drage bort, den nemlig, at de ville føre Gudindens Billede med sig til Grækenland. Men Orest oplyser da Thoas om, hvorledes han nu selv har indset sin Misforstaaelse af Apollos Befaling, Ikke Dianabilledet men Iphigenie selv er det, Guden har befalet ham at føre med sig, det er hende, som skal bringe Fred og Forsoning til Hjemmet. Ved denne Erklæring bortryddes den sidste Hindring, og Kongen giver dem begge fri. Saaledes har Iphigenie lykkeligt udført sit store Hverv: at blive Broderens og Hjemmets Frelserinde uden at besmitte sin Sjæl ved noget Bedrag.

Den beherskede Kraft, den stille Sjælfuldhed og ophøjede Holdning, som overalt spores i dette Drama, i Forbindelse med klare Tanker og yndefuldt Sprog, giver det en høj Rang blandt Goethes Værker. Stykket viser desuden klart hans digteriske Ejendommelighed: at sigte mere paa Skildringen af Gemyttet end paa den stærkt bevægede ydre Handling, at fremstille Menneskenes Sjæleliv mere end deres Foretagender.

Det viser hans eminente Herredømme over Sproget og hans Evne til fin Karaktertegning, men tillige illustrerer dette Værk, hvor uscenisk hans Talent var. I Personernes Selvfremstilling gjennem Replikken viser Goethe det højeste Mesterskab, men i at frembringe en Handling, der kan springe Tilskuermængden i Øjnene, har han ikke sin Styrke. Disse fine Følelser, denne stille Ynde vilde ikke tage sig ud bagved en farvet Lamperække. Denne afdæmpede Klangfarve vilde ikke kunne opfattes fra en tætfyldt Tilskuerplads.

Der mangler i dette Stykke ikke et Midtpunkt, hvorom det hele drejer sig, thi Iphigenie selv er dette Centrum, hvor hen alle Radierne føre — Dramaet er i denne Henseende ganske organisk bygget —, men hvad der sker (i udvortes Forstand) er af underordnet Betydning i Sammenligning med den indre Handlings, Sjælebevægelsens, høje Værd. Stykkets vidunderlige Skjønhed, dets Rang som et poetisk Mesterværk bliver dog derfor lige uomtvistelig, men det vil altid komme til at høre mellem de aristokratiske Digterværker, som kun ere kjendte af forholdsvis faa, fordi det kræver Stilhed i Sjælen for rettelig at forstaas, og fordi det ikke gjennem den sceniske Fremstilling bringes ud blandt det store Publikum.

Ved en Sammenligning med *Euripides'* Drama af samme Navn [1]) er det iøjnefaldende,

---

[1]) Dr. *Rinne* har i et særligt Skrift („*Goethes Iphigenie*

hvorledes den ydre Handling hos Goethe er blevet opløst i den indre. thi medens Euripides' Kong Thoas er en vild Skythe, der ingenlunde har ladet sig paavirke af nogen mildere Tænkemaade, og kun ved Athenes personlige Mellemkomst afholdes fra at standse Iphigenies Flugt, er han hos Goethe en ædel Mand, der overvinder sig selv i den Grad, at han uhindret lader Grækerne drage bort. Kollisionen er hos Euripides en rent udvortes, der kun løses ved en deus ex machina, i det tyske Drama er den en Sjælekamp, der af Iphigenie gjennemføres saa skjønt, at ogsaa Thoas tvinges til at handle højsindet. Hos den græske Dramatiker er Iphigenie ingenlunde saa fintfølende, at hun gyser tilbage for at narre Kongen, hvorimod Goethe, ihvorvel han har laant enkelte Træk fra Euripides, i den Grad har aandeliggjort Skikkelsen, at hele Dramaets Konstruction nødvendigvis maatte blive en anden. De forberedende Betingelser til den heldige Udgang, saasom Kongens Kjærlighed til Iphigenie og tidligere Løfte om Hjemrejse, mangle derfor ganske i det antike Drama, hvor de heller ikke behøves, da Euripides har Athene i Baghaanden. Større Lighed med Goethes Iphigenie besidder maaske

---

auf Tauris", Leipzig 1849) gjennemført Sammenstillingen mellem den tyske og græske Digters Værk. Trods den noget mærkelige Modsigelse i Rinnes Slutningsdom om Goethes Iphigenie, er hans Skrift ret instructivt at gjøre sig bekjendt med.

Euripides' »Iphigenie i *Aulis*«, skjønt ogsaa dér Forskjellen er større end Ligheden.

Man kan nævne forskjellige Ting sóm det tyske Dramas Grundtanke: man kan fremhæve Modsætningen mellem Hellener og Barbarer, eller opfatte Tilintetgjørelsen af Skæbnen i Menneskets fri Vilje som Dramaets Grundidé [1]), man kan pege paa, hvorledes det illustrerer, at Sjælsadel og Sjælsrenhed er en større Magt i Ulykken end List og Tapperhed, [2]) man kan urgere Iphigenies forsonende Kjærlighed osv., men hvorledes man end forsøger paa at rumme det centrale i en bestemt Formel, der bliver dog altid noget uadæquat derved. Det ligger i, at Goethes Dramaer i det hele taget langt mere virke ved deres *Personfremstilling* end ved at være byggede om en bestemt ledende Grundtanke. Han skildrer Figurerne og digter over dem, men danner ikke Personerne efter en forudfattet Idé. Goethes bedste Skikkelser ere saa dybe og skjønne, at de afføde en Mængde Tanker, naar de først ere frembragte, men de skabes ikke for en Idés Skyld. De ere *sete* og plastisk fremstillede, de bære deres Idé gjemt i deres Individualitet. [3])

---

[1]) *Rosenkranz* „Goethe und seine Werke" pag. 216.

[2]) *Rinne* ovenanførte Skrift pag. 34.

[3]) Herfra undtages naturligvis hans rent allegoriske Figurer som Prometheus, Pandora og andre. I et af Goethes svagere Arbejder „*Die natürliche Tochter*" er det netop Manglen ved Personskildringen, at den ikke er

Saaledes forholder det sig ogsaa med dette Drama. Iphigenie selv er Stykkets Idé. I hendes Person, saaledes som den paatrænger sig vor Anskuelse og Følelse, ere Grundtankerne indflettede, og kun ved en levende Anskuen af Figuren kunne vi rettelig faa fat paa dem.

Iphigenie er en Jomfru, ren i Tanke, Følelse og Ord. Hun er en ung Kvinde, der ingenlunde mangler Livserfaring, men intet har at gjøre med den erotiske Kjærlighed. Dette er ejendommelig bestemmende for hendes Sjælstilstand, idet hun langtfra er uudviklet, men paa dette centrale Punkt har bevaret Barnets Uskyld. Der er noget af en Vestalindes Holdning, et vist noli me tangere over den hele Skikkelse, mildnet ved Sindets store Blidhed.

Intet lavt eller smudsigt kan fæste Bolig i denne Sjæl.

Hun er vemodig, thi det rene Gemyt maa altid være vemodigt i den urene Verden. Hun er from, dels ifølge sin medfødte Natur, dels fordi hun har prøvet Sorg og Angst. Hun har Hjemve, det har saadanne Naturer altid. hvad enten Længslens Maal kaldes Grækenland eller har et endnu større Navn.

Den Magt, hun udøver over Barbarerne, beror paa hendes stille Sjælsadel. Hun er saa for-

---

individuel men abstract. Ogsaa „*Torquato Tasso*“ maa undtages fra det ovenfor bemærkede, da der her kan paavises en enkelt ledende Grundidé.

skjellig fra dem, at Modsætningen virker imponerende, fordi den er saa stærk og skjøn.

Hun repræsenterer som Datter af Grækerlandet tillige Dannelsens Magt overfor den umiddelbare Naturlighed.

Disse Skyther betragte hende som et Klenodie, Guderne have betroet dem, hun er kommet til dem paa mærkelig, mystisk Vis, og hendes Væsen bevarer den hellige Hemmelighedsfuldhed. Hun er alene mellem fremmede Mænd og tvinger dem til Ærbødighed ved sin ædle Holdning.

Forgjæves bejler Skythernes Konge til hendes Haand, Iphigenie er mere end af Navn Dianas, den evige Jomfrus, Præstinde, hun kjender ikke noget til den urostiftende Eros.

Saadanne Naturer træffes sjeldent i Livet, men de findes der og staa som fine Kontraster baade til det urolige Verdensliv og til de lidenskabeligt bevægede Gemytter.

Der er over denne Iphigenie noget stille bekymret, *tæt forenet med en sjælelig Fasthed*, der redder Skikkelsen fra blødagtig Svaghed. Hun kan maaske nævne mange enkelte Ting som Gjenstand for sin Bekymring, men selv om disse toges væk, vilde det sørgmodige Træk dog næppe ganske forsvinde fra hendes fine Ansigt, thi naar man er saa sandhedskjærlig som en Iphigenie, der end ikke vil kjøbe Broderens og sin egen Befrielse med nogen Usandhed, kan man nok have Grund til at være bekymret i en løgnagtig Verden. Og naar en Kvinde engang, som

Iphigenie i Aulis, har maattet prøve, hvad det vil sige at skulle offre hele sin Person for andres Formaal, da svinder Frejdigheden og den umiddelbare Livsglæde let bort. Det er derfor i den fineste Overensstemmelse med Iphigenies Fortid, at Goethe har skildret hende saaledes, som han i det foreliggende Drama har gjort.

At være sørgmodig gjør i og for sig ikke en Menneskesjæl skjøn, thi hvis Vemoden tager Magten fra Personligheden, kan denne blive svag og uskjøn, men naar et Menneske med fuldkommen Selvbeherskelse udretter sin Gjerning og dog inderst inde, paa Grund af en stærk, medfødt Idealitet, ikke kan føle sig fuldt tilfredsstillet ved det omgivende Liv, da bliver et saadant Hjærte fint og ædelt, vel at mærke naar intet paataget indsniger sig i Sindet. Denne rolige, sanddru Indadvendthed besidder Goethes Iphigenie i høj Grad. Hun er dog paa ingen Maade melankolsk, thi hun besidder fuldstændigt Herredømme over sig selv og har som en ægte Kvinde ingen intellectuelle Problemer at kæmpe med. Vi finde Grundtrækkene i hendes Karakter, den faste Mildhed og Renhed, overalt fremtrædende i Forholdet til Stykkets øvrige Personer. Overfor Kongen er hun lidt sky tilbagevisende, samtidig med at hun er taknemmelig for hans Godhed. Overfor Pylades' snilde Verdenskløgt udviser hun en ophøjet Enfold, der ved Modsætningen er meget skjøn, og mod sin elskede Broder Orestes den ømmeste, søsterlige Kjærlighed. Hos hende naar han Opfyldelsen af Apollos Løfte om, at den for-

færdelige Eumenidekval skal tages fra ham. Han har troet, at Guden fordrede sin Søster (Dianas) Billede bortført fra Tauris, derfor er han kommet hid. Men efterat Lidelsen er veget fra Orest, og han har lært Iphigenie at kjende som sin Søster, forstaar han Orakelsproget bedre og indser, at det er hende, han skal føre hjem til Grækenland. Idet Iphigenie bringer Fred til sin forpinte Broder, afbryder hun med det samme den ulykkelige Skæbne, der synes at herske ubønhørligt over Tantalus' Slægt. Hun bliver sin Slægts Frelse.

Som Præstinde i Skytherlandets Tempel har hun mildnet Folkets haarde Tænkemaade og i Stilhed ventet paa, at Guderne skulde opfylde hendes dybeste Forhaabning om at vende tilbage til sine egne og bringe Hjemmet Fred. Og den Hindring, som tilsidst stiller sig ivejen for hendes Lykke, gjennembryder hun med modig Sanddruhed, idet hun lægger sin Frelse i Kongens Haand og stiller en Fordring til hans Højmodighed, som han ikke kan afvise.

Idet Iphigenie vender sig bort fra al Løgn og List, ja sætter hele sin Lykke paa Spil for at give Sandheden Æren, handler hun i den dybeste Overensstemmelse med sin ædle Natur, thi en Iphigenie vil ikke vinde selv det aller kjæreste paa nogen underfundig Maade.

Havde hendes rene Sind rigtig forstaaet at bruge Pylades' snilde Raad, havde hun med List skaffet Gudindens Billede i Hænderne paa Grækerne, da var ét af to sket: *enten* havde Kongen

i Tide opdaget det hele, saa at Nød og Elendighed var kommet over dem alle tre, og alt Haab om Hjemkomst vilde da være forspildt, *eller* ogsaa vare de lykkeligt slupne bort, men vilde i saa Fald have ført Dianabilledet med sig til Grækenland. I intet af disse Tilfælde var Gudernes Vilje helt og fuldt blevet udført. Nu derimod da Iphigenie ikke vil skuffe Kongen, og Orest til Slutningen indser, hvorledes Apollos Befaling skal forstaas, forenes Hjemrejsens Lykke med den rigtige Opfyldelse af Oraklets Bud.

Pylades' Snildhed og Orest's Tapperhed vilde i heldigste Tilfælde have løst Opgaven *halvvejs* rigtigt. Iphigenie fuldbringer den helt og ganske. Hendes ædle Person giver Broderen den rette Forstaaelse af Apollos Vilje, og hendes modige Tillid til Gudernes Retfærdighed vrister Sværdet af Kongens Haand. Det er Dramaets dybeste Grundakkord, at Sandheden til syvende og sidst viser sig at være det mægtigste. Men det er ikke enhver, der tør vove alt for dens Skyld.

Saaledes fremtræder Iphigenie paa ethvert Punkt som den samme stille og renhjærtede Jomfru, der ikke *kan* modtage Kongens Kjærlighed, men lige saa lidt er istand til at bedrage den, der har vist hende saa megen Godhed. — Og hun kan end ikke taale at skilles som Uven fra Kongen; selv i sin Glæde over den Lykke, der nu omsider er opnaaet, glemmer Iphigenie ikke, hvor meget hun skylder Thoas, og viser, hvilken Pris hun sætter paa hans Venskab. Derfor vil hun ikke nøjes med den første halvt uvillig givne

Tilladelse til at drage bort, men nøder ham til at vise sig endnu en Grad ædlere, til at række hende Venskabshaanden til Afsked og ønske hende Levvel. Det stemmer ganske med hendes Karakter, thi en Natur som Iphigenie tvinger alle gode Mennesker til at være paa Højden af sig selv, hun faar de bedste Følelser op i dem.

Deri bestaar hendes stille, rensende Magt.[1]) Da Goethe i Begyndelsen af sin italienske Rejse omarbejdede Dramaet i dets nuværende rhytmiske Form, lovede han sig selv, ved Betragtningen af Rafaels hellige Agathe i Bologna, ikke at lade sin Iphigenie sige noget, som hin hellige Jomfru ikke kunde have sagt.[2]) Dette Løfte viser, hvor fin den jomfruelige Skjønhed var, som han ønskede at udbrede over Figuren, og det er virkelig lykkedes ham at indhylle den i et saadan uplettet og snehvidt Klædebon.

Hun er den eneste af hans unge Kvindeskikkelser, der er blottet for alle erotiske Følelser, og han, der formaaede at skildre den kvindelige Elskov saa mesterligt, har i denne Skikkelse vist, at ogsaa Fremstillingen af en Jomfrus rene Sjæleliv i al dets fine Skjønhed laa indenfor hans mægtige Talents Grænser.

I *Thoas*, Skythernes Konge, have vi en smuk

---

[1]) Paa Iphigenie passer tilfulde *Schillers* dejlige Distichon „. . . . Gemeine Naturen
Zahlen mit dem, was sie *thun*, edle mit dem was sie *sind*."

[2]) Italienische Rejse. Bologna 19de October 1786.

Repræsentant for den selvbeherskede Mandighed. Han elsker haabløst, ligesaa haabløst som *Werther*, *Brackenburg* og *Tasso*, men han er saa stærk en Mand, at denne Lidenskab ikke tager Magten fra ham. Han gaar ikke tilgrunde ved dens Haabløshed, men vinder ved sit Højmod overfor Grækerne den smukkeste Sejer. At Thoas formaar at handle saa smukt, kan kun forklares ved den Indflydelse, som Omgangen med Iphigenie har haft paa hans Sind. Han har fra først af modtaget hende med Ærbødighed, som en af Guderne betroet, men efterhaanden har hendes ædle Personlighed præget sig dybere i hans Sjæl, mildnet og forædlet den. Thoas er en Mand, der har prøvet Sorg (ved Dronningens og Sønnens Død), men en tapper, handlekraftig Mand. Den naturlige Raahed, som en Barbarkonge nødvendigvis maa besidde, er lidt efter lidt blevet omsmeltet til ét ædlere Stof ved Iphigenies Paavirkning. Da hans Vrede blusser op paa Grund af det Afslag, hun giver ham, beslutter han at forny den gamle Offerlov, med andre Ord, han forsøger paa at blive en Barbar igjen, men Forsøget mislykkes overfor Iphigenies uimodstaaelige Holdning. Hun er Kongens Opdrager, og det er hans Ære, at han lader sig opdrage af hende. Hun lærer ham tilsidst at overvinde sig selv, den sværeste Kunst for ethvert Menneske, men efter at Thoas har bestaaet denne Prøve, er hans Skolegang færdig, og Iphigenie kan forlade ham efter ogsaa paa dette Punkt at have løst sin Opgave. Man kan være ganske vis paa, at Thoas aldrig vil glemme

sin Opdragerinde, thi en Mand glemmer ikke let den, der har gjort ham til et ædelt Menneske.

I *Orest's* Skikkelse se vi Overgangen fra den syge, lidende og tungsindige Yngling til Helten, der fuld af Mod er beredt til at bane sig en Udvej med Sværdet i Haand. Saalænge Eumeniderne forfølge ham, og han synes at kæmpe en haabløs Kamp mod sin ulykkelige Skæbne, er hans Sind fuldt af den passive Mediteren, der altid fremkommer, naar ædle Naturer bøjes af Ulykken. Det forfærdelige i hans Skæbne: at han for at hævne Faderen har maattet forgribe sig paa Moderen, bringer ham til at anse sig selv for en pestbefængt, der bringer Nød og Elendighed til alle sine Omgivelser. [1]) »Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,« [2]) siger han om Guderne, og selv da han har fulgt Apollos Befaling og begivet sig herhen til Tauris, synes det kun at føre Ulykke med sig. Da han (3die Akt 1ste Scene) omsider forstaar, at Præstinden er hans Søster, forekommer det ham at være Toppunktet af Slægtens Forbandelse, at Søsteren er den, som skal offre ham. Han hører til en Familie, der kjender Mord og Rædsel alt for vel, en Slægt der ødelægger sig selv i forfærdelig Rasen. Hvor godt passer det ikke til denne Stammes Fortid, at Søsteren er bestemt til at offre sin egen Broder! Men da Furierne ere vegne fra ham,

---

[1]) 2den Akt, 1ste Scene, 9de Replik.
[2]) Samme Scene, 13de Replik.

og han hos Iphigenie har følt Glæde og Fred, saa skyder Orest Ham og springer frem som en Helt for Læserens Øje i sidste Akt.

Som en Mand, der har ladt al Svaghed og Angst langt bag ved sig og føler Sundhed strømme gjennem sine Aarer, træder han op overfor Thoas og beviser sig ved sin djærve Holdning som Ætling af en Heltestamme. Men det, der til Slutningen sikkrer ham den uhindrede Fart til Hjemmet, er ikke hans Sværd eller Ungdomsmod, thi Udfaldet af en Kamp mod Skytherne vilde have været meget tvivlsomt for Grækerne, men den rette Forstaaelse af Oraklets Befaling, ifølge hvilken han har indset, at Guden ikke byder ham at røve Templets Billede, men derimod at føre sin egen Søster hjem. *Og denne Forstaaelse skylder han Iphigenies Personlighed*, der ved sin Holdning har aabnet hans Øjne. Ved at forstaa hende forstaar han Gudernes Vilje, og saaledes bliver hun ogsaa overfor Orest den, der fører andre paa rette Vej, idet hun ved sin Persons Ynde fortolker Orakelsproget. som det skal fortolkes.

Medens Orest i sidste Akt fremtræder som den unge, kjække græske Helt, repræsenterer *Pylades* en anden Side af Grækeraanden, nemlig den beregnende Klogskab, det faste, raadsnare Sind, der lige saa meget ved List som ved Bestemthed sætter sin Vilje igjennem. [1])

---

[1]) „Tausend Ränke gehen mir jeden Tag durch den Kopf", lader Goethe ham sige i Dramaets tidligere Skikkelse (2den Akt, 1ste Scene).

Orest sammenligner ham med Odysseus, [1]) og Pylades tilstaar selv, at List ikke forekommer ham at være den Mand uværdig, som vil udføre dristige Gjerninger. Forstand og Vilje ere de Aandsfaktorer, som have Herredømmet i hans Sind, om der end i Forholdet til Orest kommer noget frem, der gjør hans Følelse megen Ære. Han er en Mand, der selv i overhængende Fare ikke taber Fatningen, men spejder efter et Middel til Redning og vel vil forstaa at benytte selv den mindste Gunst af Skæbnen til sin Fordel, saaledes som han baade smukt og meget karakteriserende siger til Orest. [2])

„. . . . . Wenn die Priesterinn
Schon, unsre Locken weihend abzuschneiden,
Die Hand erhebt, soll dein und meine Rettung
Mein einziger Gedanke sein . . ."

Det forekommer mig, at man i disse Ord har den hele Mand, der trofast elsker sin Ven og er af et saa raadsnildt og fast Sind, at han lige til det sidste, naar Offerkniven svæver over hans Hoved, vil lukke Øjnene vidt op, for at ikke nogen Mulighed til Frelse skal undgaa hans skarpe Blik. Hans Fjender skulle passe godt paa ikke at lade selv det ubetydeligste Redningsmiddel blive tilbage for ham, thi han vil kunne faa det til at voxe under sin Haand. Men et saadant Sind, der véd, hvad det vil, og vil sit

---

[1]) 2den Akt, 1ste Scene.
[2]) 2den Akt, 1ste Scene, 2den Replik.

Formaal med en ubøjelig Kraft, er ikke besværet af fine Hensyn overfor andre. Ganske vist er Pylades ingen raa eller grusom Mand, men han er altfor praktisk og bestemt til selv at skulle lægge Hindringer for sin Fod ved fintfølende Overvejelser.

Den der grubler meget, faar kun lidt udrettet i det udvortes Liv, og den der udretter meget dér, faar som oftest kun liden Tid til Grublen. For Pylades existerer der, som ægte Græker og ifølge hans Karakter, egentlig ikke andet end det ydre, synlige Liv, i hvilket han vil tumle sig, saa at det bliver en Lyst at leve. Over ham hvælver den klare blaa Himmel sig, der tilhører Guderne, nedenunder sig véd han, at Hades' Rige samler Skyggernes talløse Skarer, mellem hvilke ogsaa han engang skal færdes, men Jorden, den skjønne græske Øverden, den er *hans* rette Opholdssted, og dér vil han ryste gyldne Frugter ned i sit Skjød.

Der er en vis Finfølelse, som ikke godt lader sig forene med megen Lykke i det ydre Liv eller med en stor Behændighed til at bruge dets Skatte, og Pylades erklærer da ogsaa selv i hin vidunderlig skjønne Scene, [1]) hvor han søger at berolige Iphigenies ængstede Samvittighed, at Livet lærer Menneskene at dømme mindre strengt overfor sig selv, at slaa af paa de ideale Fordringer.

Men Iphigenie, der i Templet har levet sit

---

[1]) 4de Akt, 4de Scene.

stille Liv og er af et ganske andet Stof end den verdenskloge Mand, kan ikke stille sit Hjærte tilfreds hermed. Hun tænker og føler uendeligt finere, og selv om Pylades kan gjøre hende det nok saa indlysende, at hun af Omstændighederne er *nødt* til at skuffe Kongen, hun kan dog ikke faa den Stemme i sit Indre til at tie, som siger hende, at hun fremfor alt er *nødt* til at handle, som det bør sig.

Denne Distinktion mellem Lyst og Pligt existerer slet ikke for Pylades under Omstændigheder som de foreliggende, thi naar det gjælder om at frelse sit eget og Vennens Liv, forekommer det ham en meget ringe Sag, at en barbarisk Konge bliver bedraget.

Som en ægte Handlingens Mand retter han sin Vilje mod Formaalet med en saadan Kraft, at alt andet træder i Skygge derfor. Muligvis at dø for ikke at skuffe Thoas er for ham Vanvid, han vil helst ingen narre, men fremfor alt dog helst leve. Men han formaar trods al Overlegenhed i Verdensudvikling og Intelligens ikke at bringe Iphigenie ud af sin Bane, og det viser sig, som alt paapeget, til Slutningen, at hun ved at blive sig selv tro bringer Gudernes Vilje til Fuldbyrdelse paa langt rigtigere Vis, end den kloge Pylades vilde have formaaet, om alt var gaaet efter hans Hoved. Hans veltalende Forsvar af sin Mening tjener kun til at gjøre Striden haardere i Iphigenies Sind, og efter en Sjælekamp, som han aldeles mangler Evne til at forstaa efter dens hele Dybde, arbejder hun sig frem

til en Sejer af den Slags, som han aldrig har vundet. Pylades er af alle Stykkets Personer den farligste for Iphigenie, thi han er *nærved* at bringe hende ud af Sporet og faa hende til at handle, som han selv og alle kloge Hoveder vilde have gjort. Men hun bestaar Prøven og lader sig ikke lokke til at bruge Vaaben, der ere for svære, til at hun skulde kunne magte dem, og af et for uædelt Metal, til at hun skulde ønske at sejre ved dem. Ligesom Pylades tvinger Iphigenie ud i Pligtkollisionen ved sin Opfordring til at sætte Hensynet til Broderen og sig selv over Hensynet til Kongen, saaledes gjør *Arkas*, Kongens tro Mand, det samme fra modsat Side, idet han stadig holder Iphigenies Følelse vaagen for, hvormeget hun skylder Thoas. Ved den Anmodning, Arkas allerede i 1ste Akt (2den Scene) retter til hende, om at være aaben i sit Væsen overfor Kongen, bidrager han til at bestemme Iphigenies Holdning i den paafølgende Scene, og i 4de Akt (2den Scene) bringer hans fornyede Paamindelse om Kongens Godhed Iphigenie til ret at føle sin Uret overfor denne ved det paatænkte Bedrag. [1]) En mere trofast Tjener end Arkas kan ingen Hersker ønske sig. Han er saa fyldt af Omhu for Thoas, at den klinger igjennem hver af hans Replikker. Hvad Iphigenie er for Kongen og det hele Folk, har ingen udtalt smukkere end Arkas, og det har været hans Haab, at hun skulde skjænke Thoas sit Hjærte

---

[1]) Se hendes Monolog, 4de Akt, 3die Scene.

og dele Magten med ham. Arkas forstaar nemlig, at Thoas kun kunde vinde ved for bestandig at være bundet til Iphigenie, og han elsker sin Herre saa højt, at han synes, ogsaa hun maa kunne elske ham.

Eftersom Iphigenie paa dette Punkt ikke vil følge hans Raad, faar Arkas' hele Holdning og Tale en vis bebrejdende Karakter, men bagved og igjennem denne mærker man tydeligt, hvilken dyb Hengivenhed han nærer overfor den jomfruelige Præstinde, hvis milde Væsen besidder saa stor en Kraft.

Saaledes vise alle Personerne i dette Stykke tilbage til hende, der som Dramaets Midtpunkt samler Straalerne fra Periferien i sin Person og kaster dem tilbage med den rene Glans, der hviler over hele Værket og giver det sin ejendommelige Farve.

»*Egmont*« [1]) er et Arbejde af en hel anden Art. Sproget er for det første ubundet, hvad der strax giver det en anden Karakter end det foregaaende, [2]) og dernæst er Hovedfiguren her ikke en stille Jomfru, men en urolig og letsindig Mand. Medens Skuepladsen for det førstes Handling er

---

[1]) Det fuldførte Drama sendte Goethe til Tyskland i September 1787.

[2]) Paa adskillige Steder, navnlig i Clärchens, Egmonts og Brackenburgs Replikker, spores dog en rhytmisk (jambisk) Bevægelse, ja enkelte Linier ere fuldtfærdige Vers.

en antik Tempellund, bevæger man sig her i en nordeuropæisk Bys Huse og Gader, paa et uroligt historisk Tidspunkt. Figurernes Antal er stort, der er draget Folkescener med ind i Fremstillingen, kort sagt, man befinder sig i det historiske Skuespils Sfære. Og dog viser Digterens Retning mod den indadvendte Skildring sig ogsaa her, thi hvad der i Særdeleshed fængsler os, er Fremstillingen af det individuelle baade hos Hovedfigurerne og Bipersonerne. Uagtet den ydre Handling har langt større Betydning end i »Iphigenie«, og den tragiske Udgang støtter sig til noget ydre, der sker indenfor Dramaets Ramme, har Stykket dog væsentlig sin Styrke i Personfremstillingen.

At Goethe i dette Værk har lagt mere Vægt paa de udvortes medfølgende Omstændigheder end i mange andre af sine Dramaer, lader sig ikke nægte, at han har tænkt paa det sceniske Apparat under Omarbejdelsen, have vi hans egne Ord for, [1]) derfor er Stykket ogsaa et af hans mest sceniske, men alligevel er Hovedvægten kommet til at hvile paa Skildringen af den individuelle Gemytstilstand, paa hele den indre Handling. Hvad Personerne foretage sig har ikke samme Interesse som Udfoldelsen af deres Karakterer.

Dette anføres som en Bemærkning mere end som en Indvending, thi at forlange, at en Digter skulde forlade sin Begavelses Natur, vilde være en

---

[1]) Italienische Reise, Rom d. 3die November 1787.

temmelig doktrinær Fordring, naar denne Begavelse viser sig saa rig og skjøn, som Tilfældet her er.

Hovedpersonen selv er ikke fastholdt i sin historiske Form, men forandret til en selvskabt digterisk Skikkelse, om end enkelte Karaktertræk hos den virkelige Egmont ere bibeholdte. Den kvindelige Hovedfigur, Clärchen, har slet intet med Historien at gjøre, medens derimod Interessen for Alba og Oranien har den historiske Overlevering til Baggrund, og Folkescenerne paa det klareste illustrere Nederlændernes daværende Forhold.

Goethe har saaledes dels benyttet, dels omdannet Historien, idet hans Mesterskab i tydelig og typisk Karaktertegning atter her staar sin Prøve.

Disse Mennesker ere skildrede saa evident og dybt, at de paa samme Tid ere Individer og dog Repræsentanter for forskjellige Arter.

1*ste Akt* falder i tre Scener: Bueskydningen, Samtalen mellem Regentinden og hendes Sekretær og Scenen i Clärchens Hjem. Den første Folkescene sætter os fortræffeligt ind i de Tilstande, der danne Stykkets Baggrund, Vi erfare gjennem Borgernes Samtale, hvorledes Nederlandenes Behersker, den spanske Konge Philip den 2den, indgyder Folket Skræk, at Inkvisitionens Aag hviler tungt paa Landet, og at Regentinden vel er mere afholdt, men dog holder stærkt paa den katholske Kirkes Regimente. Der gives os et Indblik i, hvorledes den ny Lære (Prote-

stantismen) er ved at faa Indpas, og fremfor alt høre vi om Grev Egmont, der er alles Yndling paa Grund af sin Tapperhed og sit vennesæle Væsen. Ogsaa Oranien omtales med Agtelse. Det er til disse to Mænd, Nederlænderne sætte deres Haab. Alt dette fortælles med en livfuld Tydelighed, der næppe lader Læseren mærke, hvor meget han faar Underretning om, medens samtidig hver enkelt af Personerne træder frem som en bestemt tegnet Skikkelse.

I Scenen hos Regentinden bliver Landets Tilstand omtalt, set fra det Standpunkt som hun, Statholderinden, der føler hele sit store Ansvar, maa indtage. Hun mener det ikke ilde med Folket, men hun er Katholik og derfor oprørt over den Kirkeplyndring, som har fundet Sted i en af Provinserne, og ængstelig for, hvad hendes Broder, den spanske Konge, vil sige dertil. Hun omtaler Egmont og skildrer ham som en ærgjerrig Mand, der udsætter sig for Fare ved sin ubetænksomme Handlemaade. Hun mener, at han ikke alvorlig nok tager sig af de Uroligheder, der ere ved at bryde frem, og at han bidrager til at sætte Folket i Bevægelse. Da hendes Sekretær indvender, at Egmont handler, som han gjør, uden nogen slem Hensigt, giver hun det kloge Svar: »Er nimmt das Ernstliche scherzhaft, und wir, um nicht müssig und nachlässig zu scheinen, müssen das Scherzhafte ernstlich nehmen.« Egmont forekommer hende farligere ved sin letsindige Levemaade, end om han var en decideret Fjende af den spanske Regje-

ring, og hun er overbevist om, at man ved Hoffet i Madrid holder Øje med ham. Han vil styrte sig selv i Fordærvelse, og det gjør hende ondt, thi hun har Sympathi for ham. Oranien er dog en endnu farligere Mand for det spanske Herredømme, thi han er forsigtig og paapassende. Hendes forskjellige Opfattelse af disse to Stormænd er udtrykt i de betegnende Ord »Ich fürchte Oranien, und ich fürchte für Egmont.« Regentindens vanskelige Stilling paa Grund af de urolige Forhold i Nederlandene og det spanske Hofs mistænksomme Strenghed er fortræffeligt fremhævet gjennem denne Samtale mellem hende og Machiavelli. [1])

I Clärchens Hjem træffe vi foruden hende selv Moderen og den unge Brackenburg. Man ser hans haabløse Lidenskab for Clärchen, der ganske vist sætter Pris paa ham, men ikke elsker ham, og hvad der er langt vigtigere: man lærer hendes stormende Følelse for Egmont at kjende, man hører hendes begejstrede Udtalelser om denne Helt. Clärchen véd ikke selv, hvorledes det er gaaet til, at hun er blevet hans Elskede, men véd med Vished, at hun i hans Arme føler sig som den lykkeligste Skabning af Verden, og Moderens bekymrede Tanker med Hensyn til Fremtiden kunne nok volde hende en øjeblikke-

---

[1]) Det er maaske ikke overflødigt at bemærke, at denne ikke er den samme som den berømte Historieskriver af samme Navn.

lig Ængstelse, men ikke slukke den brændende Følelse, som har taget hele hendes Hjærte til Fange. Brackenburgs fortvivlede Monolog slutter Akten, der i alle sine tre Hoveddele har ladet os høre om Stykkets Helt og saaledes spændt Forventningen paa at faa den Mand at se, der er omtalt med Beundring af Borgere og Soldater, med Bekymring af Landets Regentinde og med Kjærlighedens Begejstring af hende, han har kaaret til sin Elskede. Alle Hovedtrækkene i hans Karakter ere gjennem denne tredobbelte Omtale blevne anskueliggjorte. Man véd, at han er en tapper, aaben, elskværdig Mand, der ved sin sorgløse Levemaade vandrer paa en farlig Vej, udsat for sine Fjenders mistænksomme Had.

2den Akt falder ligesom den foregaaende i tre Hovedpartier. Efter en Folkescene, ved hvis Slutning Egmont har vist sig og bragt Ro tilveje mellem de uenige Borgere, føres man til hans egen Bolig, hvor hans Sekretær har forskjellige Sager at afgjøre med ham. Deres Samtale viser, hvorledes Egmont kaster alle Bekymringer og Advarsler fra sig, fordi de ere hans inderste Væsen imod. Han vil have Lov til at leve paa sin egen sorgløse Vis, godmodig og retfærdig mod andre vil han ikke pines med nogen som helst Forsigtighed. Han vil leve for at være glad, fri og ubundet og ikke forsigtig beregne sine Skridt.

Det dumdristige i at ville leve saaledes, naar man er stillet paa en fremragende Plads i Samfundet under farlige Omstændigheder, illu-

streres fortræffeligt. Saa følger den med Rette beundrede Samtale mellem Egmont og Oranien. Den sidste kommer til Egmont for at advare ham, for at meddele sin Formodning om, at den spanske Regjering har til Hensigt at fare endnu haardere frem mod Nederlænderne end hidtil, og vistnok tænker paa at underkue Folket ved at lade det gaa ud over de fornemste Mænd, først og fremmest Egmont og ham selv. Til Bekræftelse paa sin Anskuelses Rigtighed meddeler Oranien, at Alba, den frygtelige spanske Feltherre, er undervejs til Nederlandene. Oranien raader Egmont til i Tide at begive sig til sin Provins, hvor han vil være i Sikkerhed for en Overrumpling. Selv agter han at gjøre det samme. Med uforlignelig Klarhed er i denne Scene de to Stormænds forskjellige Karakterer belyste. Oraniens rolige, gjennemtrængende Kløgt staar overfor Egmonts sorgløse Tænkemaade og frimodige Tillid til Kongens Retsindighed. Oraniens Slutninger ere saa sikkre, at Egmont mod sin Vilje føler sig paavirket deraf, men han viser denne Følelse fra sig. Han *vil* ikke give den kloge Bekymring Rum i sin Sjæl, og selv det Indtryk, som det gjør paa ham, at den rolige, beherskede Oranien til Slutningen kommer i Sindsbevægelse ved at se hans haardnakkede Forblindelse, selv dette Indtryk forjager Egmont af sit Sind, og gaar til Clärchen for ganske at glemme alle foruroligende Tanker.

Egmonts elskværdige Letsindighed, der gjør det uundgaaeligt, at han maa komme i Ulykke,

er ved denne Sammenstilling med Oranien gjort evident for Læseren. Baade paa Grund af det gode i sin Karakter: Tilliden til andres Ærlighed, og formedelst Skyggesiden ved et saadant Naturel: Manglen paa alvorlig Eftertanke, er det ganske nødvendigt, at denne Mand maa bukke under overfor en listig og haardhjærtet Fjende.

Man kan ikke noksom beundre den Kunst, hvormed Goethe har forstaaet *ved denne ene Scene* (i Forbindelse med enkelte Ytringer af de andre Personer) at fremstille Oranien saa tydeligt i al hans rolige Aandskraft. Det er saa godt gjort, at man tilfulde forstaar, der i Sandhed maa være Fare paa Færde for Egmont, naar denne Jernmand kan rives med af sin Bekymring for den uforsigtige Ven.

Saaledes giver 2den Akt os et levende Billede af Hovedfigurens Karakter og farefulde Stilling, *der netop ved Heltens Sindelag bliver dobbelt farlig.* Situationen fremgaar væsentlig af Karakteren. Hvad der er sket bestaar nærmest i, at Egmont *ikke* har villet foretage noget, hvad der under disse Omstændigheder er ensbetydende med, at han har arbejdet paa sin egen Ødelæggelse. Saaledes har det overvejende været en Gemytsudfoldelse, en indre Handling, vi i disse to første Akter have været Vidne til.

I *3die Akt* føres hverken den indre eller ydre Handling fremad, med Undtagelse af at Regentinden bestemmer sig til at abdicere. Dog da Akten er saa kort, kan det være et Spørgsmaal, om man har Ret til at bebrejde Digteren, at

han paa dette Overgangspunkt standser lidt, før han lader Helten gribes af Ulykken. Læseren faar derved Tid til at besinde sig paa Situationen og overskue den. Akten falder i to Halvdele. Den første Scene er i Regentindens Palads. Vi faa af hendes Mund Bekræftelse paa Oraniens Meddelelse, at Alba er undervejs med en stor Hær, og erfare, hvor bekymret Statholderinden er herover.

Hun tvivler ikke om, at Alba ganske vil tage Magten fra hende og forstyrre alt, hvad hun har bygget op. Machiavelli maa give hende Ret i denne Frygt, og Regentinden erklærer hellere frivillig at ville nedlægge sit Embede, end lidt efter lidt at blive sin Magt berøvet af den frygtede Alba. Den Karakteristik, hun udkaster af hin haarde Feltherre, giver Læseren de fornødne Forudsætninger i Hænde til Opfattelsen af Manden, naar han selv fremtræder og ved sin Adfærd bekræfter Margaretes Skildring.

I Clärchens Hjem ser man denne vente paa sin elskede Helt, medens Moderen med bekymret Hjærte hører hende synge og tale om sin Lykke. Da Egmont kommer, har han for at glæde sin Elskede klædt sig i pragtfuld spansk Ridderdragt og hængt den gyldne Vlies om sin Hals. Fuld af barnlig Beundring betragter Clärchen denne Pragt og hører Egmont fortælle, hvorledes de Rettigheder, der ere knyttede til den gyldne Vlies, beskytte ham mod enhver tyrannisk Fyrstedom. Og medens det store Uvejrs Skyer mere og mere trække sammen over deres Hoveder,

glemmer han hos sin elskede Clärchen al Tanke om Fremtidens Fare. Her føler han sig fuldt lykkelig, medens hendes Hjærte svulmer af Stolthed og Fryd over at besidde hans Kjærlighed. For Læseren, der har faaet tilstrækkeligt Indblik i den Fare, som truende nærmer sig, danner den mørke politiske Himmel en kontrasterende Baggrund til denne yndige Kjærlighedsidyl, hvorved Sympathien gjennem Medlidenhed skærpes for disse to Elskendes øjeblikkelige Lykke.

I *4de Akt* indtræder Katastrofen. Efter en Folkescene — maaske den allerypperste af disse — gjennem hvilken man af de angstfulde Borgere faar Kundskab om, at Alba er ankommet til Landet og holder Byen besat, samt at Regentinden og Oranien ere rejste bort, føres man til Albas Palads.

Den mørke, uhyggelige Stemning, som hersker i dette, den afmaalte, strenge Holdning, Feltherren kræver af sine Undergivne, er fortræffeligt fremstillet ved Samtalen mellem et Par af hans Officerer. Alba selv træder ind; gjennem hans Befalinger til Sønnen og Officererne erfarer man, at det er hans Hensigt samme Dag at fængsle baade Oranien og Egmont, naar de indfinde sig efter hans Indbydelse. Da et Brev fra Oranien underretter Alba om, at denne undskylder sig for at komme, staar han et Øjeblik uvis og overvejer, hvorvidt det vil være klogt at fængsle den ene af Fyrsterne, naar den anden og farligste er paa fri Fod, men da han i det samme ser den sorgløse Egmont ride ind i Slots-

gaarden, føler han, at Skæbnen næppe anden Gang saa let vil overlevere denne Fjende i hans Magt, og at den gunstige Lejlighed bør benyttes. Nu følger den store Scene mellem disse to Modsætninger og Modstandere, der paa en Maade er Hovedscenen i hele Stykket.

Alba trækker med Vilje Samtalen ud, indtil hans Søn har givet ham det aftalte Tegn om, at Egmonts Sekretær og andre udpegede Nederlændere ere fængslede, først da kaster han Masken fuldstændigt og erklærer den intet anende Greve for sin Fange.

Herved bliver der Lejlighed for Egmont til at udvikle sine politiske Meninger udførligt, og Alba, for hvem disse frisindede Anskuelser ere en Gru, maa give ham Svar, da Samtalen ellers vil ende for tidligt. Modsætningen mellem Egmonts lyse, varme Opfattelse af det nederlandske Folk, hvis Rettigheder han vil hævde, og Albas mørke, despotiske Tænkemaade er fremstillet med stor Anskuelighed. Den frisindede og den konservative, den menneskekjærlige og den haarde Mand staa her overfor hinanden. Despoten og Folkevennen fremsætte deres totalt forskjellige Anskuelser, medens samtidig Karaktererne belyses.

Egmont er her paa Højden af sig selv, han bliver varm og veltalende, medens han forfægter Folkets Sag overfor Alba. Han hævder Frihedens Ret med glødende Ord, medens Inkvisitionens, Enevældens Mand ved sine Ytringer driver ham stedse længere frem.

Saa godt er denne Scene udført af Digteren, at man paa flere Steder føler sig slaaet af det træffende i Albas Gjensvar, omendskjønt hans hele Standpunkt ikke kan vække vor Sympathi.

Der skal en genial Overlegenhed til at tumle i den Grad sikkert med Fremstillingen af totalt forskjellige Livsanskuelser. Digteren maa staa over alle sine Figurer for at kunne digte saa objectivt, men han maa tillige have lidt og stridt med dem for at brede Forstaaelsens Varme over Replikken. Kun en virkelig Digterphantasi kan magte begge Dele.

At Læseren véd, hvorledes Samtalen vil ende, giver det hele en ejendommelig Spænding.

Just da Egmont har indset det unyttige i at ville overbevise en saadan Modstander, træder Albas Søn ind, og da den nederlandske Fyrste vil fjerne sig, arresterer Alba ham, idet Dørene i Baggrunden aabnes, og man ser Forsalen besat af Vagten. Et Øjeblik tænker Egmont paa at sætte sig til Modværge, men da Alba i *Kongens* Navn paany erklærer ham for sin Fange, indser Egmont med Rædsel, i hvilken Grad hans Tillid til Philip d. 2den har været fejlagtig, og idet han med Smerte erindrer Oraniens Advarsel, rækker han Sværdet fra sig. Alba bliver alene tilbage paa Scenen ved Aktens Slutning.

Som Helhed betragtet er denne 4de Akt maaske den ypperste i hele Stykket, omendskjønt den kvindelige Hovedfigur slet ikke fremtræder. Baade Folkescenen i Begyndelsen og Optrinene i Albas Palads ere saa prægnant skildrede, at

det i høj Grad fortjener Beundring, og Alba, som kun fremtræder her, er tegnet med et Mesterskab, der prænter hans hele Person dybt ind i Læserens Sind. Af Stykkets fem Akter er den fjerde upaatvivlelig den, hvori der findes mindst *lyrisk* Skjønhed, men i Henseende til *dramatisk* Liv kan man vistnok give den Forrangen.

Over *5te Akt* er der ved den hyppige Skiften Scene noget uroligt, som det meget ypperlige i de enkelte Dele ikke ret kan bringe en til at glemme.

Akten indledes af hin dejlige Scene, hvor Clärchen i Følge med Brackenburg gaar ud i Byen for at bevæge Borgerne til at befri Egmont. Der er noget uendelig rørende ved hendes naive Tiltro til Menneskenes Højsind: »Du musst die Menschen nicht kennen; wir befreien ihn gewiss«, [1]) siger hun til Brackenburg, der vil holde hende tilbage. Ak! han kjender dem i dette Tilfælde kun altfor godt; disse forsigtige, nederlandske Borgere ere ikke, som den begejstrede unge Pige forestiller sig. Hendes Mod og skjønne Veltalenhed kan ikke drive dem til Handling, og da Clärchen forstaar dette, lader hun sig føre hjem af Brackenburg med Fortvivlelse i sit Hjærte. Modsætningen i denne Scene mellem Clärchens ideale Mod og Borgernes praktiske Forsigtighed er meget virkningsfuld.

En Mellemscene fører os til Egmont i Fængslet.

---

[1] 5te Akt: Gadescenen, 2den Replik.

Hans frejdige Mod kæmper med den snigende Angst, som Fængselsluften vil bringe ind i hans Sind. Faren i Slagets Tummel har han aldrig skyet, men maaske at skulle myrdes her, eller langsomt hentæres indenfor disse Mure, det forfærder ham. Endnu haaber Egmont dog paa Kongens Retfærdighed, Regentindens Venskab og Oraniens Klogskab. Og vil ikke Folket samle sig for at bringe ham Redning? Vil det ikke sprænge Mure og Porte for at naa ind til ham? Hans Phantasi forestiller sig Synet af en saadan Folkerejsning, han tænker paa de mange bekjendte Ansigter, der ville møde hans Blik, naar han befriet modtages af det jublende Folk. Derved føres Tanken hen paa Clärchen, hun vilde sikkert være mellem de første til at bringe ham Frihed, hvis det var hende muligt.

Der er i denne Monolog meget smukt og karakteriserende, men dog ogsaa vel megen Selvreflektion for en Mand af Egmonts Naturel. Han er næsten altfor klar over sin egen Natur, og hverken den indre eller ydre Handling føres en Tomme fremad ved dette Sceneskifte.

I Clärchens Hjem træffe vi hende først alene, ventende paa Brackenburg, der er ude i Byen for at skaffe Underretning om Egmonts Domfældelse. Det er Aften, hun sætter Lampen i Vinduet til at lyse for Brackenburg og venter urolig hans Komme. Hun er fortvivlet, men bevarer en vis tilkæmpet Fatning.

Brackenburg kommer og beretter hende, hvad han har erfaret, nemlig at Egmont virkelig

er blevet domfældet, men da Clärchen tror, at Tyrannerne ville myrde ham i Fængslet eller allerede have gjort det, fortæller Brackenburg, hvad han paa sin Vandring gjennem Byens Gader med Rædsel har set, at Spanierne paa Torvet have bygget et Skafot, og altsaa ville have den Frækhed offentlig at berøve Folkets Yndling Livet. Af Clärchens Tale forstaar Brackenburg, at hun har besluttet at tage sig selv af Dage for at følge sin dyrebare Helt i Døden. Han forsøger først paa at overtale hende til at opgive denne Beslutning, men der er over Clärchens Væsen en stille, fortvivlet Energi, en rolig Exaltation, om man kan bruge dette Udtryk, og alle hans Forestillinger ere frugtesløse. Clärchen tager Afsked med den Mand, hun har holdt af som en Broder, men som til sin Ulykke stedse har begjæret mere. Hurtig og stille drikker hun Giften og gaar bort, idet hun efterlader Brackenburg i forfærdet Uvished, om han skal dø med hende eller ikke.

Denne Scene, hvor Forholdet mellem Clärchen og hendes ulykkelige Elsker smukt afsluttes, uden at hun i mindste Maade lader ham indtage Egmonts Plads i sit Hjærte, er gribende ved den Understrøm af Fortvivlelse, der bølger gjennem Clärchens Replikker, samtidig med at hun er tilsyneladende fattet og behersket.

Hendes Sjælstilstand er alt andet end normal, hun er allerede ligesom halvvejs borte fra Jorden, og dette breder et forunderligt betagende Skær over hendes Væsen. »Ich wandle den seligen

Gefilden schon näher und näher« siger hun til Brackenburg, men naar hun fortsætter »mir weht der Trost aus jenen Gegenden des Friedens schon herüber«, da tager hun meget Fejl. Den Fred Clärchen føler i sit Hjærte er ikke ægte, hvad hendes Selvmord fremfor alt viser.

I Fængslet, til hvilket Scenen atter forvandles, finde vi Egmont sovende. Han vækkes ved at Ferdinand, Albas Søn, træder ind fulgt af en Officer og nogle Bevæbnede. De oplæse den Dødsdom, der viser Egmont, at hele hans Tillid til Kongens Retfærdighed har været fejlagtig. Da de øvrige forlade Fængslet, bliver Ferdinand tilbage hos ham, og nu følger den store Scene, hvor Egmont til sin Forundring hører, at denne unge Spanier alt i lang Tid har set op til ham med Begejstring, og lyttet til Efterretningerne om hans Bedrifter med barnlig Beundring. Han har længtes efter at lære denne sin Helt personlig at kjende, nu er det sket, men paa denne forfærdelige Maade. Derfor klager Albas Søn fortvivlet over sin frygtelige Skæbne: at skulle være Vidne til den Mands Undergang, han stedse har beundret, ja paa en Maade være med til at fælde ham. Egmont forbavses først over Ynglingens Sorg, men da han forstaar, hvilken Smerte hans Død volder den unge Mand, søger han at faa denne til at hjælpe sig ud af Fængslet, et Træk der ypperlig passer med Egmonts praktiske, sunde Karakter; men Ferdinand erklærer med Smerte, at al Tanke om Flugt er haabløs. Da føler Egmont ved

Synet af den andens Sorg sin Selvfølelse styrket, saa at han med et roligt Sind kan trøste den unge og mandig gaa Døden imøde. Den Tanke, at lade Albas Søn være et Middel til at styrke Egmont overfor den forsmædelige Død, er i og for sig smuk, kun bliver der i æsthetisk Henseende den Bemærkning at gjøre, at det altid er en meget farlig Sag *ved Slutningen* af et Drama at give en af Personerne en Betydning, han ikke før har haft. Det er voveligt at paakalde Læserens Interesse i den ellevte Time. Ferdinand har hidtil kun haft en underordnet Plads i Stykket, nu skal han pludselig i sidste Øjeblik vække vor Sympathi, men det forekommer mig, at Goethe ikke rigtig har formaaet at frembringe den i saa Henseende ønskede Virkning. Dog opnaas der ved denne Anvendelse af Albas Søn, at Egmonts Person levendegjøres for os i al sin Sundhed og Kraft. En Monolog vilde ikke have formaaet at vise os det samme paa en saa naturlig Maade, og for saa vidt maa Scenen med Ferdinand kaldes heldig. Da Egmont efter at have anbefalet Clärchen til Ferdinands Omsorg har nødt ham til at gaa, for ikke paa umandig Vis at fortsætte disse Beklagelser, lægger han sig til Hvile paa Sengen. I et Drømmesyn viser Frihedens Gudinde sig for den sovende. Hun har Clärchens Ansigtstræk og udtrykker først sin Medlidenhed med Helten, derpaa opmuntrer hun ham ved at antyde, at hans Død vil forskaffe Landet Frihed, og rækker ham en Lavrbærkrans. Da der i det samme høres en krigersk Musik i

det fjerne, forsvinder Synet. Musikken bliver stærkere, og Egmont vaagner. [1]) Han føler sig styrket og begejstret af denne Drøm, der har forenet hans Hjærtes dybeste Følelser i én Skikkelse, og da den spanske Vagt under Trommernes Hvirvlen rykker ind i Fængslet, gaar han den imøde fuld af Mod og løftet ved den Tanke, at han offrer sit Liv for Folkets Frihed. I det han nærmer sig Vagten, falder Tæppet. — Der er over denne Slutningsscene et vist deklamatorisk Anstrøg, som maaske vel meget sigter paa den theatralske Effekt. Ved en Opførelse vil den upaatvivlelig gjøre ikke ringe Virkning. — Mod hele Dramaets Bygning kan med Rette indvendes, at de enkelte Scener ikke ere arbejdede sammen til én Handling, men falde noget løst ved Siden af hverandre. Man savner noget et bestemt Midtpunkt, hvorom det hele kunde samle sig, til hvilket alle Enkelthederne kunde staa i et organisk Forhold, thi Egmont er ikke i samme Grad som Iphigenie Centrum for den ham omgivende Kreds. Dette hænger tildels sammen med den Vægt, der er lagt paa Karakterskil-

---

[1]) Denne Drømmevision har *Schiller* (i sin Kritik over Dramaet 1788) med Rette dadlet som noget med Stykkets øvrige Karakter uadækvat og paatalt, at Situationens Sandhed derved brydes. Maaske har *Düntzer* dog Ret, naar han (VII pag. 102) mener, at Fejlen kun ligger deri, at selve Synet viser sig for Læseren (eller Tilskueren), omstændelig beskrevet i de scenariske Bemærkninger, istedetfor at vi kun burde høre derom gjennem Egmonts paafølgende Replik.

dringen og den deraf resulterende indre Handling. At »*Iphigenie auf Tauris*« er mere organisk bygget, skjønt dets ydre Handling er ganske opslugt af den indre, forklares simpelthen af det ringe Personantal, der letter Concentrationen af den psykologiske Skildring om en bestemt Figur, men naar et Dramas Personliste er stor og *Hovedsynspunktet dog det individuelle*, [1]) bliver de enkelte Sceners Sammenknytning let svag. Men hvormegen Vægt end nogle maaske ville lægge paa denne Mangel, Hovedresultatet af enhver Kritik over Stykket maa dog blive en levende Anerkjendelse af dets poetiske Fylde og Anskuelighed. Det vilde være meget taabeligt over Værkets svage Sider at glemme den eminente Kraft og Rigdom, en Digter maa besidde for at kunne frembringe et saadant Drama.

Trods den større Modenhed er der nogen Lighed mellem dette Drama og »*Gøtz von Berlichingen*«, baade som historiske Stykker i ubunden Stil, og navnlig fordi deres Titelfigurer have adskillige fælles Karaktertræk. De ere begge ureflekterede, følelsesmæssigt bevægede Naturer,

---

[1]) Se om dette Synspunkt *Schillers* ovenanførte Kritik. Naar *Rosenkranz* (i sit før citerede Værk om Goethe pag. 187) siger, at „Egmont“ (Dramaet) fremstiller et Folks Udvikling til Statsbevidsthed, da er dette allerede af den Grund urigtigt, at Stykket slet ikke er concentreret om nogen enkelt, ledende Grundtanke, og desuden fremstilles denne Udvikling hos Folket slet ikke fuldført i Stykket, om det end *antydes*, at den vil blive Følgen af Egmonts Fald.

der leve i Øjeblikket og ikke ængstelig beregne Følgen af deres Handlinger. De ere Forkæmpere for den personlige Friheds Ret og falde som dens Talsmænd overfor en koldblodig Klogskab fra Modstandernes Side, som de ikke forstaa at værge sig imod.

Men bagved disse Ligheder mellem de to Helte, kommer Uligheden samtidig frem. Gøtz er ubetinget den ædleste af disse to Mænd, han slentrer ikke sit Liv saaledes hen som Egmont, men sætter det uophørligt ind paa sin Overbevisning, og er rastløs beskjæftiget med at kæmpe for Ret og Billighed. *Egmont* er langt mere magelig, mere letsindig. Naar han kommer i Fyr og Flamme, er han en ligesaa uforfærdet Kæmper for sin Sag som den djærve Ridder, men til daglig Brug forsømmer han sin Stillings Krav betydeligt ved den letsindige Maade, hvorpaa han lader sig drive frem af Skæbnens Strøm. Han er forvænt af Lykkens Gunst og derfor tilbøjelig til at stole for meget paa sin gode Stjerne, indtil Lykken pludselig vender ham Ryggen, og han falder som et Offer for Albas Kløgt. Hvad Egmont ikke kan erholde nemt og uden mange Planer, bestræber han sig ikke for at opnaa, og netop derfor er Forholdet til Clärchen ham saa kjært, fordi han i dette hersker og sejrer blot ved sin Persons Ynde, blot ved at være sig selv. Gøtz von Berlichingen derimod er altid i Virksomhed, og i hvor vel heller ikke han er de fine Statskunsters Mand, saa tænker han dog betydeligt mere over sine

Handlinger, end den nederlandske Greve. Gøtz' Skæbne er, som alt tidligere bemærket, mere sørgelig end tragisk, hvorimod Egmont gaar tilgrunde ved en ægte tragisk Forvikling af Brøde og uforskyldt Ulykke. Egmont er Repræsentant for den elskværdige Ubesindighed, han er modig og højsindet, men uden besindig Dømmekraft, og paa sin Vis ligesaa følelsesmæssig determineret som Werther, Tasso og Brackenburg. Han nyder Livet og *vil* nyde det, ikke paa nogen lav Maade, men i aaben frimodig Glæde uden at gaa andres Ret for nær, men ogsaa med Fordring paa, at man skal unde ham den brede Plads i Livet, som han ønsker at indtage. De store Naturgaver, der ere skjænkede Egmont, have i Forening med den høje Byrd skaffet ham Anseelse. Den store umiddelbare Elskværdighed, som ikke er den mindste af disse Gaver, har gjort ham elsket af mangfoldige, og i det han saaledes fra ung af har været begunstiget af sine ydre og indre Forhold, har han ladet haant om al forsigtig Overvejelse. De modne Frugter ere faldne ned i hans Mund, hvorfor skulde han saa pønse paa sindrige Midler til at plukke dem. Et Oltidsmenneske vilde overfor Egmont udbryde: Den, Jupiter vil ødelægge, giver han Lykke, thi alting i Heltens Liv bidrager til at holde ham fangen i den Overbevisning, at saadan maa og kan han bestandig leve. Han har Vilje men ingen Villen, thi hans Viljeskraft er momentan og alt andet end planmæssig rettet mod et bestemt Maal. Naar Egmont ad-

vares, viser han Paamindelsen fra sig, dels forstaar han ikke det sande i den, og dels *vil* han ikke forstaa den, thi det er ham en utaalelig Tanke at skulle tage sit Liv op paa en ganske anden Maade end tidligere. [1]) Saa støder han tilsidst sammen med *Alba*, og hans Undergang er vis. Thi denne Mand har i sin koldblodige, hensynsløse Bestemthed alle Chancer for at kunne overliste den uforsigtige Egmont, der ikke frygter for at blotte sig overfor en saa farlig Fjende. Alba er en haard, selvbehersket Natur, der kun har én Lidenskab nemlig Ærgjærrighed, eller ialtfald har denne fuldstændig undertrykt alle andre. Men denne Ærgjærrighed er nøje forbundet med den dybeste Respekt for den katholske Kirke i dens inkvisitoriske Skikkelse og for dens verdslige Repræsentant hans katholske Majestæt, Spaniens Konge. Albas Ærgjærrighed er disciplineret ligesom alt andet i hans Sjæl. Han vil vinde Magt og Berømmelse, men gaar ikke saa vidt i sine Ønsker, at den ringeste Skygge af en Oprørstanke kunde finde Vej til hans Hjærte. Dertil mangler han i for høj Grad Phantasi.

---

[1]) Jeg tilstaar ikke at kunne se det rigtige i *Hillebrands* Bemærkning („Die deutsche Nationalliteratur 2. Bd. pag. 178 f.), at Egmonts Livselement og Væsen er Phantasi, thi en sorgløs, ubesindig, udadvendt Mand er ganske forskjellig fra en phantastisk Natur. Egmont er helt igjennem skildret som en realistisk Karakter, ingenlunde som en Phantast. Med større Ret gjør Hillebrand opmærksom paa det phantastiske Element i Clärchens Kjærlighed.

Intet er vissere for Alba, end at Majestætens Magt staar over hans, og han ønsker kun at være mellem de mægtigste Undersaatter. Han er uhyre bornert i sin Overtro paa Kongens og den katholske Kirkes ubetingede Ret, men netop i denne Begrænsning har han sin Styrke, thi den afholder ham fra enhver Famlen. Han er energisk og ubøjelig, klog og ubønhørlig, naar det gjælder om at sætte sin Vilje igjennem. Konservativ til det yderste i sine politiske Anskuelser, er Ordet Frihed for ham ensbetydende med uforskammet Taabelighed. En Mand som Egmont er derfor Alba i højeste Grad forhadt, thi den lyse, frejdige Tænkemaade, som Nederlændernes Yndling besidder, forekommer den spanske Grande baade at være ufornuftig og oprørsk. Egmont er noget, om end ikke meget, af et Geni, Alba har ikke én genial Blodsdraabe i sig, men er overmaade talentfuld; dette er en ny Grund for ham til at forkaste den anden, thi Talentet har altid ondt ved rettelig at vurdere Geniet. Alba hader Egmont, baade fordi han er den spanske Magt farlig, og fordi han repræsenterer en hel anden Livsanskuelse, men endelig ogsaa af den Grund, at han legende og let er kommet til Magt og Ære, hvorimod Alba med beregnende Klogskab arbejder sig frem mod de Maal, han sætter sig. — Han kan være grusom, men ikke fordi Grusomheden volder ham Glæde, men fordi der intet Hensyn existerer for Alba, naar noget stiller sig ivejen for Kongens eller Kirkens Magt og derved tillige for hans egen,

thi Albas Skæbne er uopløselig knyttet til den spanske Trone og den katholske Kirke. Han er paa dette Punkt fuldstændig Jesuit: Hensigten helliger Midlet.

Stille vi ham sammen med *Wilhelm af Oranien*, da er der ganske vist den Lighed mellem begge, at de ere rolige, viljesstærke Mænd, hvis Forstand har Overvægten over Følelserne, men Oranien besidder, trods al sin Klogskab, dog mere Følelse end Alba. Derfor faar denne heller ikke Bugt med ham, thi naar to Mænds Forstand og Vilje ere lige store, giver det altid den ene nogen Overvægt, hvis hans øvrige Aandsevner ere rigere, hans Psykologi bliver derved mere dyb. Da Oranien er udeblevet fra det farlige Møde med Alba, siger denne: »So war denn diesmal wider Vermuthen der Kluge klug genug, nicht klug zu sein! [1]) og i disse mærkelige Ord er glimrende betegnet, hvorledes Oraniens Kløgt ikke er saa mekanisk, at den drukner i det konsekvente. Man har Ret til at formode, at Alba i et lignende Tilfælde vilde være gaaet i Fælden — af lutter Klogskab.

Meget forskjellig fra disse to Mænd er *Brackenburg*, Clärchens ulykkelige Elsker. Ved sit bløde, følelsesfulde Temperament er han noget

---

[1]) 4de Akt før Samtalen med Egmont. Alba havde beregnet, at Oranien vilde finde det uklogt at udeblive og derved bryde med den spanske Udsending. Oranien har fundet det klogest at opgive ethvert Skin af Venskab med Alba. Udfaldet giver ham Ret.

i Slægt med Werther og Tasso, men mangler den førstes Dybde og den sidstes store Begavelse. I højere Grad ligner han Clavigo, Weislingen og Fernando, der alle ligesom han ere ubestemte, umandige Naturer, som ere i deres egne Følelsers Vold, uden at disse Følelser besidde nogen usædvanlig Storhed eller Dybde, saaledes som Tilfældet er hos Werther og Tasso. Brackenburg er i sørgelig høj Grad blottet for Stolthed og Selvfølelse og kan derfor ikke løsrive sig fra Clärchen. Hans Umandighed gaar saa vidt, at han hverken kan bestemme sig til at leve eller til at tage sig selv af Dage, men i bestandig Uvished bejamrer sin Skæbne. Vi ere i denne Natur lige paa Grænsen af det kvindelige Temperament, men meget, som hos en Kvinde tager sig skjønt og fint ud, er i højeste Grad misklædende for en Mand. Fra Barndommen af har Brackenburg haft et uroligt, bevægeligt Sind. [1]) Med hele sin receptive Lidenskabelighed har han fattet Kjærlighed til Clärchen og troet, at hun ogsaa elskede ham. Men da han efter Haanden mærker, at hun vel ønsker ham til Ven, men ingenlunde til Elsker, bliver han, i Stedet for at trække sig ud af det halve Forhold, ved med at kredse om den Sol, der svider hans Vinger. Han føler det uværdige ved sin Tilstand, men kan ikke bestemme sig til at gjøre Ende derpaa. Hans Viljesslaphed er total. Smukkest viser Brackenburg sig i den sidste

[1]) Se hans Monolog ved Slutningen af 1ste Akt.

Scene med Clärchen, hvor hans Medfølelse med Egmonts Skæbne tilbagetrænger al smaalig Jalousi.

En saadan Figur *kunde* nu i æsthetisk Henseende være meget vellykket, — thi Kunsten kan ogsaa sætte det til sin Opgave at fremstille det sygeligt-følelsesfulde, — hvis der ikke i hans Replikker fandtes endel *unødvendig* og rhetorisk Svulst, der i Forbindelse med den liden Sympathi, Skikkelsen formaar at afvinde Læseren, bevirker, at Spillet mellem Fortrin og Mangler ikke fremstilles tilstrækkelig fint og kompliceret til at frembringe en ægte poetisk Virkning. [1])

Regentinden i Nederlandene, den statskloge *Margarete af Parma*, er en ejendommelig Kvindeskikkelse. »Hun har Skæg paa Overlæben,« fortæller Egmont til Clärchen, hun er en amazoneagtig Skikkelse, til hvem den unge Borgerpige ser op med en vis hemmelig Frygt; der er noget mandhaftigt ved hendes Optræden, hun beklæder jo ogsaa en Statholders byrdefulde Post. Men netop denne Stilling trykker hende ved sit Ansvar, thi hun har Forstand nok til at se alle de Vanskeligheder, som ere knyttede til Embedet i denne urolige Tid, men føler tillige, at hun ikke

---

[1]) Jeg maa derfor paa dette Punkt erklære mig ganske uenig med *Düntzer* (VII pag. 113), der betragter denne Skikkelse som meget vellykket i æsthetisk Henseende. Ogsaa *Schiller* er i sin ovenanførte Kritik fuld af Beundring for Figurens Tegning, men Schiller havde dengang (1788) næppe ganske renset sig for „Sturm und Drang“-tidens Slakker.

tilfulde kan magte de vanskelige Forhold. Foran sig har hun Egmont, Oranien og det urolige nederlandske Folk, bagved sig den spanske Konge, hendes mistænksomme og fanatiske Broder, der spejdende iagttager Margaretes Adfærd og ophidses til Haardhed af sine Raadgivere. »Ich sehe auch viel voraus, ohne es ändern zu können«, siger Margarete til sin Sekretær, [1]) og denne Replik angiver temmelig centralt hendes Stilling. Hun bliver derfor selv mistænksom, leder efter en Bagtanke i hvert af Oraniens eller Egmonts Ord og frygter for at blive overlistet, men er dog paa den anden Side altfor brav til at handle grusomt. Margarete har tilmed ikke saa uindskrænket en Fuldmagt, som den Alba medbringer, da han rykker ind i Landet, og føler ikke saa lidt Sympathi for Egmont, er noget betaget af hans elskværdige Person, [2]) det gjør nu heller ikke Sagen lettere. Hendes Følelse for ham er ganske vist alt andet end lidenskabelig, men den kan dog altid bidrage til at gjøre hende usikker. Margarete haaber at kunne berolige Nederlænderne ved klog Mildhed og gyser tilbage for de blodige Midler, som hun frygter Kongen vil anvende. Da Alba sendes derop udrustet med en Myndighed, der i Virkeligheden gjør ham til hendes Overmand, indser hun, hvorledes hele hendes maadeholdne Regjeringssystem

---

[1]) 1ste Akt, 2den Scene.

[2]) Se herom navnlig Egmonts Monolog i 5te Akt, 2den Scene henimod Slutningen.

vil blive kuldkastet, og alt, hvad hun har opbygget, traadt i Støvet. Derfor abdicerer Margarete frivilligt og vil ikke lægge Navn til, hvad der nu skal ske. Men fra det Øjeblik af, at Styrelsen gaar fra denne forstandige og rettænkende Kvindes Hænder over i Albas, er Egmont en falden Mand. Hvad hin spanske Stormand mistænker, det knuser han, og hvor Margarete var delt mellem Ansvarsfølelse og Sympathi, dér hader han. Det godmodige nederlandske Folk, som hun med Rette har villet styre uden Haardhed, vil Alba nedtræde paa den grusomste Maade. Derfor vækker det ens Medynk at se hende blive fortrængt fra en Stilling, som hun har beklædt saa hæderligt, at se Foreningen af mandlig Forstand og kvindelig Godhed vige Pladsen for énsidig, hjærteløs Haardhed.

Det er ikke godt for en Kvinde, selv om hun er af en saa usædvanlig Art som denne Kong Philips Søster, at skulle beklæde en ansvarsfuld Stilling mellem ærgjærrige og kloge Mænd. En Mand som Oranien er visselig ikke nem at styre, og det er ikke ganske uden Grund, at Margarete mistænker ham for at have Tanker, der ikke aabenlyst lægges for Dagen. Margarete af Parma har formeget af en Mands Natur til at kunne føle sig tilfredsstillet ved at leve et ægte kvindeligt Liv i Følelse og Phantasi, men paa den anden Side er hun formeget Kvinde til at kunne regjere et Land med Lethed, og fremfor alt for blød, for ærlig til at kunne hævde sin vanskelige Stilling overfor den listige og jern-

haarde Kabinetspolitik i Madrid. [1]) Denne Blanding af mandlige og kvindelige Træk i hendes Karakter er med megen Finhed fremstillet af Digteren.

Clärchen, Egmonts Elskede, er en Kvinde af ganske anden Art. Hun hører til de lidenskabeligt-følelsesfulde Naturer, til de Mennesker, hvis Sjæleliv altid er i heftig Bevægelse. Hun lever med naiv Styrke fuldt ud, og dette Mod til at sætte alt paa ét Kort har vistnok netop tiltalt Egmont, hvis Natur besidder samme primitive Energi i Følelsen.

Hele hendes Person gaar op i Kjærlighed til Egmont, hun er saa betaget og optaget af ham, at hun i sine egne Tanker slet ikke er andet end hans Elskede [2]) og ikke ønsker at være nogetsomhelst andet. Derfor betragter hun ogsaa sit eget Liv som endt, da Egmont er dømt til Døden.

Hun elsker naivt, uden Selvreflektion, hun elsker i Beundring, uden nogen klar Bedømmelse af den elskedes Person. Han er saa stor og ophøjet for hende, at hun aldeles ikke kan forstaa hans Fald, og naar Livet rummer saadanne Gaader, vil hun ikke leve. Clärchen tror, at alle

---

[1]) *Düntzers* Opfattelse af hende som ærgjærrig og herskesyg (VII pag 110) er næppe beføjet, thi at have Lyst til at herske, er ikke ensbetydende med at være herskesyg.

[2]) Sammenlign *G. Brandes*: Emigrantlitteraturen pag 117 fg., 1ste Udgave.

Mennesker, idetmindste da Egmonts Landsmænd, maa være lige saa begejstrede for ham, som hun selv er, og kan derfor ikke begribe, at de intet tør vove for hans Befrielse. En saadan Naivitet kan kun fremkomme hos en begejstret Kvinde, hvis Intelligens er uendelig mindre udviklet end hendes Hjærte, og hvis Hjærte er fuldstændig optaget af én Følelse. Man kunde dog nok tænke sig en Kvinde rolig og stille concentreret i en saadan exclusiv Betagelse, men Clärchens Sind er ikke af den Art. Hun er aldrig stille i sit Indre, kun Fortvivlelsens Stilhed lærer hun at kjende, da Egmont gaar tilgrunde. Clärchen er noget af et Naturbarn, alt det umiddelbart pathologiske er stærkt udviklet, alt det bevidst ethiske næsten fuldstændigt tilsløret. Saasnart den umiddelbare Lykke tages fra hende, brister det derfor ogsaa for hende, hun har ingen Karakterresourcer, ingen Hjælpekilder i sin Vilje at ty til, hun kan ikke bære sit Tab, thi hun føler det uendelig stærkt, men har ingen anden Opgave at leve for, ingen ethisk Lydighed.

Naar Egmont ikke er hos hende, befinder hun sig i en stadig længselsfuld Uro. Hun synger om sin Kjærlighed, hun lytter efter, om han kommer; for Clärchen bestaar Livet i at vente paa ham, haabe paa ham og tænke paa ham. Og naar han saa endelig er kommet, sætter hun sig ved hans Side, betragter ham, indsuger med sit Blik hele hans Person og spørger sig selv med forundret Fryd, om det virkelig er muligt, at denne Mand, denne Helt elsker hende. Hun

ırbavses over sin Lykke og taber sig ganske i nne Henrykkelse. Hans Ømhed for hende, ns ligefremme — alt andet end hovmodige — ɔsen rører hende dybt. Egmont pukker ikke ı sin Stand eller sine Fortjenester overfor nne Pige, han er altid kjærlig, altid fri og ben — »und er ist doch der grosse Egmont«. [1])

Det er netop Grunden til, at Clärchen føler g saa uendelig forpligtet overfor denne Mand, han ganske bøjer sig ned til hende og be-.andler hende som sin Lige, skjænker hende sit Ijærte, scm mangen Fyrstinde vilde misunde Clärchen, udvælger hende fremfor andre — und er ist doch der grosse Egmont. Dog elsker Clärchen ingenlunde i Kraft af Grunde, thi Kjærligheden er hos hende en uimodstaaelig Naturdrift, der blindt hen maa adlydes.

At lade Fornufthensyn spille med ind i sit Valg, vilde for Clärchen være Vanvid. Det vilde til Exempel være endel fornuftigere, om hun gav den unge Brackenburg sin Haand og blev hans Hustru, istedetfor at være Egmonts Elskede, men ılle de venskabelige Følelser, hun nærer overfor ıin sørgende Yngling, veje i hendes Øjne intet — absolut intet — i Sammenligning med den løde ude Kjærlighed til Egmont. Bølgerne gaa øjt i Clärchens Sjæl, og Kjærligheden bringer ɔruden jublende, uudsigelig Fryd tillige Uro og ımerte.

---

[1]) 1ste Akt, Scenen mellem Moderen og hende.

„Freudvoll
Und leidvoll
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bangen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt,"

synger hun om sit Hjærtes Tilstand i hin uforlignelige Sang, men fremfor alt dog dette

„Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt." [1])

Dette urolige, voldsomme Sind har i Egmont fundet, hvad der ganske kan udfylde det. Den navnkundige Greve har truffet den lille Borgerpige og forvandlet hendes tarvelige Liv til et straalende Æventyr, ikke ved at han har forbedret hendes ydre Kaar eller løftet hende op i Pragt og Glans, nej simpelthen ved at han elsker hende. Den begejstrede Kjærligheds Poesi har gydt sit Skær over Hverdagslivets Prosa. Men en saadan berusende Lykke kan, efter sit eget Væsen, kun være kort, den bærer Afslutningens Spirer i sig. Selv om Egmont ikke var faldet for Albas List, maatte Clärchen dog have erfaret, at man kun til en Tid kan holde sig paa en

---

[1]) 3die Akt, Scenen med Moderen. Sammenlign baade med Hensyn til denne Sangs Følelsesmodsætninger, og med Hensyn til Clärchens senere af Fortvivlelse fremkaldte Ro, hvad *Höffding* bemærker om, hvorledes Følelsesmodsætninger kunne fremkalde hinanden. (Psykologi paa Grundlag af Erfaring pag 328).

saadan Højde af Enthousiasme. Nu brydes Lykken voldsomt af, men hun dør, uden at Forholdet til den Elskede i indvortes Henseende har lidt det mindste Skaar. Hun bæres oppe paa Begejstringens Bølger, lige indtil det forfærdelige Slag lammer hendes Flugt og bringer en isnende Ro Fortvivlelsens Stilhed i Hjærtet.

Da hun har faaet fuld Vished om, at det utrolige virkelig vil ske: at hendes elskede Helt skal dø for Bøddelens Sværd, bliver det urolige Hjærte stille. Men denne Stilhed er ikke Clärchen naturlig, det er en overspændt, halv drømmeagtig Tilstand, bag hvilken den forfærdelige Sjælekval skjuler sig. »Stille« siger hun til Brackenburg, da hun har bestemt sig til at ende sit Liv, »dass niemand erwache! dass wir uns selbst nicht wecken!« [1])

Kan det betegnes tydeligere, i hvilken søvngængeragtig Tilstand Sorgen har bragt hende? Hun frygter selv for at vækkes til Besindelse og glider med tillukkede Øjne ind paa Dødens Hav.

Det er vistnok fuldstændig psykologisk rigtigt, at Digteren lader Clärchen ende saaledes, thi hun har offret sin hele Person paa Kjærlighedens Alter, hun har sat alle sine Aandsevner, Viljen med, ind paa dette Forhold. Derfor kan hun ikke leve uden den Elskede. Men mod den *apotheoserede* Clärchen, der viser sig i Egmonts Drøm og som en Frihedsgudinde bekranser ham,

---

[1]) 5te Akt, Scenen mellem Clärchen og Brackenburg.

kan man med Rette gjøre Indvendinger. Thi at lade et Menneske, der paa Grund af Sorg har berøvet sig selv Livet, optræde som en heltebelønnende Genius, om det saa kun er i Drømme, det er baade æsthetisk og moralsk forkasteligt. Selvmordet er meget hyppig brugt baade af store og smaa Digtere, men én Ting er det, at der kan opnaas en Skjønhedsvirkning ved at lade Tragediens Helt bukke under for sin Ulykke, thi Skjønheden kan her voxe frem af det psykologisk sandes Grund; et andet, at lade Figuren efter denne Død optræde som en Genius og et Idol. Det strider tilmed mod hele den naive og reale Maade, hvorpaa den levende Clärchen saa skjønt er tegnet, at hun pludselig viser sig som en Slags Fe eller Frihedsgudinde. Man savner Overgangene mellem den unge Pige og Gudinden, hvad allerede *Herder* lod Goethe høre. [1])

Dog vil man fastholde Clärchens Person, bør man glemme dette mindre heldige Slutningstableau og erindre sig Skikkelsen saaledes som hun viser sig i Moderens Stue, naar hendes Tanker ere hos Egmont, og hun venter paa hans Komme.

Eller lad os mindes hende, som hun træder frem paa Gaden i Brüssel, og i sin naive Kjærlighed søger at vække de langsomme Nederlændere til en begejstret Daad. Dér er hun, netop ved

---

[1]) Se Goethes *italienische Reise.* Correspondenz: Rom d. 3die November 1787, hvor Goethe omtaler denne Indvending og søger at imødegaa den.

Modsætningen til Folkemassen, maaske allerskjønnest, og dér er hun paa Højden af sin egen Natur uden at gaa ud over den.

Den Kunst, hvormed Goethe i Folkescenerne har forstaaet at gjøre de enkelte Figurer individuelt tydelige, samtidigt med at han gjennem disse skildrer Tidsforholdene, kan ikke noksom beundres.

Enhver af disse Borgere: *Jetter*, *Soest*, *Tømmermanden* osv. træde os imøde som bestemte, enkelte Mennesker, og idet de meddele, hvad Digteren vil have os underrettet om, skildre de tillige sig selv ved den Maade, hvorpaa de opfatte og omtale Begivenhederne. Særlig mesterligt er *Vansen*, den forløbne Skriver, tegnet, Han er en mageløs Repræsentant for den Slags uforskammede og snu Demagoger, der bidrage til Mængdens Ophidselse mere af Lyst til at vække Uro end paa Grund af nogen oprigtig Frihedstrang. Han forstaar at holde sig paa en saa lav og ubemærket Plads, at han ikke falder de Store i Øjnene, men taler desto dristigere, hvor Lejligheden er tilpas.

Ved en Blanding af Frækhed og Klogskab véd han at sno sig igjennem de farlige Tider, og forfører med sine sammenplukkede Kundskaber den naive Mængde. Der er i denne Bifigur udfoldet et stort Mesterskab i Henseende til levende Karakteriseren. Det er Kunst af reneste Vand. Hele Personen med al dens tungefærdige Sjofelhed, med al dens lurvede Fiffighed er belyst fra Top til Taa, og saa godt er dette gjort,

at selv naar man maa give Vansen Ret, i hvad han siger, føler man tydelig, hvilken Slyngel han er. Som Billede paa en *daarlig* Plebejer, i Modsætning til de hæderlige Borgere, er han uovertræffelig fremstillet. Han er en Person, der kun kan vinde ved enhver som helst Forandring i Samfundsforholdene, thi han har intet at tabe, derfor er det hans Profession at sætte ondt Blod. Sandt nok, af og til fører denne Levevis nogle Ubehageligheder med sig, som for Exempel at faa Munden lukket paa sig af Profossens Pisk, men alt i alt er det dog kun Smaating for en Fyr som Vansen. Fra større Ulykker véd han at sno sig, og en banket Ryg betragter han paa samme Maade, som en Soldat sine Saar, det følger med Haandteringen. Naar man ikke gider holde sig stille som en skikkelig Borgermand, kan sligt ikke undgaas, det gjælder bare om ikke at lade sig forknytte af saadan noget, men blive ved med at være lige fræk og snu, thi, som han selv saa træffende siger: »Wenn ich auf Schläge was gegeben hätte, wäre sein Tage nichts aus mir geworden. [1]) Alt hvad vi erfare om hans Liv: de mange Tjenester han er jaget fra, [2]) de daarlige Venner [3]), det usædelige Bekjendtskab [4]), altsammen forener sig med hans Tale til at frem-

---

[1]) 4de Akt, 1ste Scene, Oansens 3die Replik.

[2]) 2den Akt, 1ste Scene, 16de Replik.

[3]) 4de Akt, 1ste Scene, sidste Replik, sammenholdt med 2den Akt, 2den Scene, 24—25 Replik.

[4]) 4de Akt, 1ste Scene sidste Replik.

bringe Billedet af denne frække, urolige Person, der hjælper sig igjennem Livet ved mindre hæderlige Kunstgreb, og trods sin ringe Stilling kan bidrage til Smaaborgernes Ophidselse ved Hjælp af de Ting, han har forud for dem: en behændig Tunge, en sikker Opfattelsesevne og enkelte løse Kundskaber.

»*Torquato Tasso*« er et Drama, der ikke fremstiller sig med samme levende Anskuelighed for Læseren som »*Egmont*«. Først efter Haanden faar man Øjet rigtig opladt for den fine og sikre Sjæleskildring, som her bydes. Goethe fuldendte dette Stykke meget langsomt, [1]) det var som om han havde faaet den første Inspiration, førend han endnu havde den kunstneriske Frastand til Stoffet, som er fornøden for ret at forme dette, end ikke i Italien kunde han føre Værket tilende, men først en god Stund efter Hjemkomsten.

I Henseende til ydre Handling frembyder det aldeles ingen Interesse, thi der er saa godt som ingen Handling i udvortes Forstand. Dette Drama er derfor ogsaa det mest usceniske af alle Goethes Stykker.

---

[1]) Før den italienske Rejse var kun to Akter af Stykket skrevne; de bleve senere helt omarbejdede. Den første Begyndelse til Dramaet blev gjort i Foraaret 1780, men fuldendt i sin nuværende Skikkelse blev Værket først i Sommeren 1789. I Italien arbejdede Goethe kun lidt derpaa, den væsentlige Omarbejdelse og Fuldførelse falder i Tiden mellem December 1788 og Juli 1789. (*Düntzer* X. 1—8).

I »*Iphigenie auf Tauris*« er den ydre Handling ganske vist trængt bag ved Scenen, men fra dette sit Skjul indvirker den dog langt mere paa Personernes Holdning end i det foreliggende Stykke. Desto mere Værd har da den indre Handling: de forskjellige Gemytters ejendommelige Udfoldelse og Sammenstød. Og her maa det strax bemærkes, at dette Drama danner en Undtagelse mellem Goethes øvrige Hovedværker ved at være samlet om en bestemt Grundtanke, til hvis Fremhævelse alle Enkeltheder tjene. Denne Hovedidé er Modsætningen mellem den *idealistiske* og *realistiske* Livsanskuelse, Modsætningen mellem en Digters og en Verdensmands Synsmaade, der repræsenteres henholdsvis af Tasso og Antonio.

I Sammenstødet mellem disse to Mænd ligger Stykkets Tyngdepunkt og ejendommelige Værd.

Om denne Modsætning gruppere de forskjellige Karakterer sig, i det Tasso og Prinsessen, som beslægtede Naturer kunne stilles lige over for Antonio og Leonore Sanvitale, medens Fyrsten, hvis Skikkelse dog er betydeligt mindre individualiseret end de øvrige, danner Midten mellem de to Grupper. [1]) Den Udvikling, som

---

[1]) *F. Lewitz (Ueber Goethes Torquato Tasso* pag 80) opfatter Personstillingen med Rette saaledes, men han har forfejlet Værkets Grundtanke ved at opfatte den som Fremstillingen af *Hoflivets* Ejendommelighed. Jeg kan ikke, i hvad Lewitz fremfører til Forsvar af denne Mening, se nogen tvingende Grund til at frafalde den

finder Sted i den indre Handling, bestaar i, at Tasso og Antonio, der begge ere énsidige i deres Livsanskuelse, mod Slutningen nærme sig til hinanden og derved pege hen paa hin Sammensmeltning af de to extreme Aandsretninger, som ethvert Menneske bør tilstræbe. De blive gjensidig belærte, idet de til Slutningen faa Sympathi for hinanden.

Tasso har ved Stykkets Begyndelse alt i flere Aar opholdt sig ved Ferraras Hof, hvor han nyder den venligste Behandling af Hertugen, dennes Søster Prinsesse Eleonore, og deres Gjæst den muntre Grevinde Leonore Sanvitale. Han har dér arbejdet paa Fuldførelsen af sit store Digt om Jerusalems Befrielse, og begge de fornemme Damer, som vi i Aabningsscenen træffe i Landslottet Belriguardos Have, tale om, hvilken Glæde de have af at omgaas dette fine Digtergemyt, som lever i sine egne Drømme, men dog spreder Poesi ud mellem sine Omgivelser. Det har alt længe været Skik i Ferrara at samle Ita-

---

Opfattelse, at Stykket fremstiller det ovenfor angivne dybe og gjennemgribende Modsætningsforhold. Lewitz er vistnok tildels kommet ind paa hin vrange Anskuelse ved sin noget vilkaarlige Opfattelse af de enkelte Karakterer. *Rosenkranz* har i sin fortræffelige Udvikling af Stykkets Grundtanke (ovenanførte Skrift pag 217 f.) Ret til at mene, at de andre Navne, man kunde give Stykkets Modsætningsforhold, saasom Talent — Karakter, Gemyt — Forstand, indesluttes fuldstændigst i Udtrykkene Idealisme kontra Realisme. Ligesaa *Gervinus* (V pag 109).

liens store Digtere som Gjæster ved Hoffet og yde dem Hjælp. Derved faar Fyrstehuset en Glans og Berømmelse, der rigeligt erstatter den Møje, som anvendes paa disse Talenter. Det er fordelagtigt »den Genius zu bewirthen«, thi hans Navn foreviger det Sted og den Slægt, som har staaet ham bi.

Den fintfølende Prinsesse finder det en Berigelse at leve sammen med en Mand som Tasso, den livlige Grevinde er mindre betaget af Digteren, men dog fuld af Interesse for ham og har et skarpt Blik for hans Væsens Ejendommelighed. Til Hertugen, som møder dem i Haven, fortæller hun, at Tasso vistnok snart er færdig med sit Digt, hvorover Fyrsten udtaler sin Glæde, da han er noget utaalmodig over, at Digteren aldrig kan ende, men stadig retter og piller ved det engang udarbejdede. I den Samtale, som derved opstaar, erfare vi, hvorledes Tassos ubestemte, mistænksomme Natur ofte sætter hans Venners Taalmodighed paa Prøve. Han trænger til at faa et fastere Sind, til at lære Verden at kjende og udvikle sin Karakter i dens brogede Liv. Prinsessens Følelser for Tasso røbes ved den Maade, hvorpaa hun tager ham i Forsvar overfor Broderen, der dog ogsaa nærer megen Velvilje for den paagjældende, og netop derfor beklager, at Tasso i sygelig Indbildning mener, at han overalt er omgivet af Fjender og Modstandere. Deres Samtale afbrydes ved Digterens Komme.

Han nærmer sig langsomt, overrækker Fyrsten sit fuldendte Digt og takker ham for den

Del, han har deri ved at have ydet den hjemløse en naadig Beskyttelse. Hertugen tager med Glæde mod Værket og opfordrer sin Søster til at bekranse Tasso til Tak for det fuldførte Digt. Da Prinsessen sætter Kransen paa den knælende Digters Hoved, overvældes han af Sindsbevægelse, idet hans Sjæl fyldes med Drømme og Betragtninger, der vise Tassos overdrevne, imaginerende Maade at behandle alle Ting paa.

I dette Begejstringens og Henrykkelsens Øjeblik indtræffer den Mand, som fremfor nogen anden er den drømmende Digter modsat. Antonio, Fyrstens betroede Raadgiver, er vendt hjem fra Rom, hvor han har ført en diplomatisk Forhandling lykkeligt gjennem alle Forviklinger, og derved i forhøjet Grad erhvervet sig sin Herres Tillid..

Opfyldt af Tankerne om sit byrdefulde Arbejde, stødes hans Øje ved Synet af den bekransede Digteryngling, og Antonios sikre, maaske med Vilje stærkt fremhævede, Bedømmelse af de kloge, handlekraftige Stormænd i Rom vækker Uro i Tassos Sind. Hans Drømme bortvejres, han fornemmer et Pust fra en fremmed Verden. Den kølige Maade, hvorpaa Antonio hører Meddelelsen om Tassos fuldendte Digt, kan just heller ikke virke tiltrækkende paa denne, og den noget forcerede Ros over Ariost, som Antonio til Slutningen udtaler, er ikke fri for at have den skjulte Hensigt at dæmpe lidt paa Tassos Glæde. Prinsessens Forsøg paa at faa Antonio til at vise

noget mere Interesse for Tasso og hans Værk er forgjæves (1ste Akt).

Den Uro, som Verdensmandens Tale og Væsen har vakt i den unge Digters Sind, giver han Luft overfor Prinsessen, da han bliver alene med hende i en af Slottets Sale. Tasso udmaler for hende, hvorledes Tanken paa hine Mænd, der leve for at handle, har bevæget hans Sjæl og bragt ham til at føle sig saa lille. Samtalen tager imidlertid snart en mere personlig Vending, og begge dvæle med Glæde ved Erindringen om den første Gang de mødtes. Tasso beklager, at han kun er saa lidt for hende, der er den eneste, han ret har Fortrolighed til. Prinsessen beder ham om at have mere Tillid til de Mennesker, han lever sammen med, og derved føres Talen atter hen paa Antonio. Hun udtaler det som sit Ønske, at Tasso og han maa blive Venner, og under den følgende Udvikling af deres Samtale kommer Prinsessen til halvvejs at røbe sine Følelser for Tasso. Omendskjønt hun strax derpaa bryder af og formaner ham til Ro og Beherskelse, føler Tasso sig dog opfyldt af den største Henrykkelse, som giver sig Luft i den paafølgende Monolog. Hans overspændte Phantasi overdriver og udmaler det sagte, han svælger i de lyksaligste Følelser, som om hun ganske hørte ham til, han forflygtiger som sædvanligt Virkeligheden, det virkelig skete, og føler en levende Trang til i Handling at vise sin Kjærlighed, til at udføre en eller anden stor Daad for at vise sig hende værdig.

I denne Stemning træffer Antonio ham. Tasso, der er opfyldt af Begjærlighed efter at gjøre alt for Prinsessen, søger at virkeliggjøre hendes Ønske om Venskab mellem ham og Antonio, ved uden videre, paa en noget exalteret Maade, at opfordre den rolige Statsmand til at slutte en Venskabspagt med sig. Han bliver lidt koldt tilbagevist, forsøger atter en Tilnærmelse, kastes endnu haardere tilbage, i det den anden behandler ham med en vis spottende Overlegenhed, og befinder sig kort efter i et heftigt Ordskifte med Antonio. Dennes afvisende Spot opbringer Tasso i den Grad, at han glemmer al Selvbeherskelse og drager Sværdet for at nøde sin Modpart til Tvekamp.

I dette Øjeblik kommer Fyrsten til, og da Tasso ved at trække Kaarden indenfor Paladsets Mure i høj Grad har krænket Stedets Majestæt, nødes Hertugen til at erklære ham for Fange, om end paa de mildeste Vilkaar. Men Tasso mener ikke ganske med Urette, at Antonio bærer Skylden for det skete, og at han selv kun har lydt Ærens Stemme ved ikke at ville taale den andens Spot. Han forfærdes derfor i højeste Grad over Sagens Udfald, og paa sin sædvanlige Maade forstørrer han sin Modgang uhyre, tager Kransen af Hovedet som Tegn paa den dybe Fornedrelse, han føler sig truffet af, slynger den om Kaarden, han maa give fra sig, og begiver sig til sit Værelse med sønderknust Følelse af at lide en grænseløs Uret. Efter hans Bortgang forhører Fyrsten sig nøjere hos An-

tonio om det forefaldne, bebrejder ham, at han ikke har undgaaet denne Strid og paalægger ham hurtigst muligt at gjøre det skete godt igjen, idet han ikke tvivler om, at den behændige Antonio vil kunne berolige Tasso. Hin tilstaar, at han ikke er uden Skyld i det skete og lover beredvilligt at forsøge paa at udjævne Bruddet. Men hverken han eller Fyrsten vurderer Vanskeligheden ved at gjøre dette tilstrækkelig højt, thi hvor fine Menneskekjendere de end begge ere, saa kunne de dog umuligt ganske gjennemskue og beregne Tassos sygelige Sind, der gaar fra den ene Yderlighed til den anden (2den Akt).

Prinsessen, hvis Sjæl er næsten ligesaa modtagelig for Indtryk som Tassos, hører med Bekymring af Leonore Sanvitale, hvad der er forefaldet. Hun bebrejder sig at have tilskyndet Tasso til at søge Antonios Venskab, og begge Veninderne ere enige om, at Forskjellen mellem disse to Mænd er saa gjennemgribende, at ny Sammenstød stadig vil kunne befrygtes.

Grevinden foreslaar, at Tasso skal rejse fra Ferrara for en Tid, og hun har sin egen hemmelige Plan med dette Forslag. Hun tænker nemlig paa at knytte Tasso nærmere til sig og sin Slægt, dels fordi Digteren interesserer hende, dels for at vinde Berømmelse som hans Beskytterinde. For at faa Prinsessen til at indvillige i at lade Tasso rejse, forstørrer hun Faren ved at han og Antonio leve sammen, og driver virkelig Fyrstinden til at gaa ind herpaa, i hvor vel denne

kun med blødende Hjærte skiller sig fra Tasso. Prinsessens fine, vemodige Sindstilstand lægger sig udmærket smukt for Dagen i denne Scene.

Da Antonio kort efter Fyrstindens Bortgang træder ind i Salen, vender Leonore sig med Bebrejdelser til ham, fordi han har forstyrret Freden i deres Kreds. Men ligesom disse Bebrejdelser kun ere halvt mente og holdte i en vis spøgefuld Tone, saaledes er Antonio ogsaa den Mand, der tilfulde forstaar at give de rette, behændige Svar.

Han er fuldkommen Leonores Mester i at vexle smidige Replikker, og samtidig med at han indrømmer sin Fejl, forstaar han at give Samtalen den Vending, han ønsker. Begges Ytringer om Tasso tjene til at tydeliggjøre Billedet af den drømmende, lidenskabelige Digter, der er Antonios Natur saa modsat. Dog vil denne ikke gaa ind paa Leonores Plan, om at Tasso skal forlade Hoffet, da han derved kunde blive mistænkt for at ville fordrive ham. Leonore maa da handle paa egen Haand, og gaar til Tasso for at bevæge ham til at indvillige i Planen. (3die Akt.)

Opfyldt af de mørkeste Tanker har denne tilbragt de forløbne Timer paa sit Værelse. Dog midt i Sorgen over den formentlige Uretfærdighed, er Tanken paa Prinsessen ham en Trøst. Hun har tilstaaet ham sin Kjærlighed (det indbilder Tasso sig idetmindste), og han mener, at denne Lykke vil intet kunne berøve ham, hvor mørk end Fremtiden forøvrigt kan blive. Tasso

tror, at Fyrstens Gunst for stedse har vendt sig fra ham, men *hendes* Kjærlighed er ham det vigtigste. — Leonore kommer, og efter en Samtale, der viser os Tassos heftige Forbitrelse mod Antonio, rykker hun frem med sit Raad, at han skal forlade Ferrara paa nogen Tid og gjæste hendes Hus i Florents. Tasso lader, som om han gjerne gik ind herpaa, men hans mistænksomme Sind driver ham i Virkeligheden til en ganske anden Beslutning. Han udspørger Grevinden, om Prinsessen intet har mod hans Bortrejse, og faar gjennem Leonores ikke ganske korrekte Fremstilling det Indtryk, at Fyrstinden ikke har følt nogen Smerte ved at skilles fra ham. Dette driver Tassos sygelige Sjælstilstand op til den betænkeligste Højde. Han mener sig at være Offer for et Komplot, der vil fordrive ham fra Hoffet: Antonio staar bag ved det hele, Leonore vil kun have ham til Florents for ganske at skille ham fra Ferraras Hof, Hertugen selv bliver ført bag Lyset, og Prinsessen lader ham koldsindig falde. Ja han vil bort, men ikke saaledes som de andre ønske det, han vil gjennembryde de Listiges Plan og føre sin egen Vilje igjennem. Alle disse Tanker giver han Luft, da Leonore har forladt ham, og saa fast har Tasso sat sig i dette Væv af Mistanke, i denne opdigtede Tro paa Forfølgelse, at da Antonio kommer for at udsone sig med ham, i Fyrstens Navn ophæver hans Fangenskab og bestemt fraraader Tasso at forlade Ferrara, tror denne dog fuldt og fast, at Antonio intet hellere ønsker end at faa ham bort, og mener,

at alle den kloge Mands Indvendinger kun ere forstilte.

Han nøder Antonio til at anmode Fyrsten om at lade ham rejse til Rom, og hele den skaansomme Maade, hvorpaa Verdensmanden i denne Scene optræder ligeoverfor Tasso, udlægger den ophidsede Digter som vel beregnet Komediespil.

Han vil ud af hele det Væv, han tror sig omspundet af, han vil forstille sig overfor disse Rænkesmede, det skal ikke lykkes dem at overliste ham. Men mest af alt smerter det Tasso, at hun, som han troede var ham ganske hengiven, ikke sender et Tegn paa sin Troskab i denne hans bitre Nød, og med Fortvivlelse udraaber han, at ogsaa *hun* svigter ham, ogsaa *hun*, som han stolede paa. Det er nu ikke ganske uden Grund, at Tasso mener, Prinsessen burde optræde mere energisk, om han end udlægger hendes Tilbageholdenhed forkert, men med Hensyn til de andre Klager befinder han sig paa Sindsforvirringens Rand.

Her er tillige i æsthetisk Henseende Stykkets farlige Punkt, thi denne Akts tre store Monologer ere nærved at have for lidt psykologisk Realitet til at interessere tilstrækkeligt. Det rent chimæriske kan Kunsten ikke tage til sin Opgave at fremstille, og hvis Tassos Sindstilstand blot var en Haarsbred nærmere ved det indbildte, vilde den være fuldstændig upoetisk. Som Tilfældet nu er, bærer de øvrige Partiers Fylde

Monologerne oppe om end med nogen Vanskelighed (4de Akt).

Antonio gaar efter Fyrstens Ønske atter til Tasso for at bevæge ham til at opgive Romerrejsen, men forgjæves. Tasso bliver ved sit Forsæt, og Hertugen, der ikke vil holde ham tilbage mod hans Vilje, giver da Tilladelse dertil. Fyrsten forlader selv denne Aften Belriguardo, men vil forinden tage Afsked med Tasso. Denne træder med forstilt Ærbødighed frem for Hertugen og takker for den givne Tilladelse til at rejse bort. Han udbeder sig som endnu en Naadesbevisning at faa sit Digt tilbage, for at han i Rom kan fuldende det end yderligere. Dette nægter Fyrsten ham dog og raader Tasso til ikke at lytte for meget efter andres Meninger angaaende sit Værk. Men alle Hertugens kloge og venlige Formaninger glide virkningsløst af fra den Rustning af Mistanke, som Tasso har iført sig. Han tror at høre sin Fjende Antonios Stemme gjennem Fyrstens Ord, og samler al sin Kraft for ikke at lade sig forblinde af denne (som han tror) forstilte Venlighed. Da kommer, efterat Hertugen er gaaet bort, Prinsessen for ogsaa at tage Afsked, inden hun følger sin Broder til Ferrara. Ved Synet af hende føler Tasso sig saa mægtigt grebet, at han ikke længer formaar at fastholde sit paatagne Væsen. Hans Vrede og Mistanke løser sig op i Vemod.

Da hun spørger om hans Rejseplan, udmaler Tasso med en sygelig Phantasi, hvorledes han fra Rom vil drage til Neapel og derfra til Sorent

for at besøge sin Søster, hvorledes han stille vil nærme sig det Hus, hvor hun bor, medens Børnene paa Gaden betragte den sørgmodige Fremmede osv. osv. kort sagt, han begraver sig atter i drømmende Selvbetragtninger. Da Prinsessen mildt men indtrængende lægger ham paa Sinde at rive sig ud af disse Phantasier, af denne evindelige Beskjæftigelse med sig selv, bliver Tasso bevæget, men vender sig tavs bort, thi han kæmper endnu med Resterne af sin Vrede. Prinsessen taler atter til ham, venligt og fuld af Omhu, og Tasso forstaar nu, at han har dømt hende uretfærdigt, at hun ikke har stødt ham koldsindig fra sig. Der sker en Overgang i hans Sindstilstand, i holdningsløs Glæde beder han hende om at tage sig i Beskyttelse, han vil ikke rejse, hun maa skaffe ham Lov til at blive i Ferraras Land, om det saa var paa det mest øde af Fyrstens Slotte. Naar han blot maa blive i den Sfære, der er hendes, vil han taalmodig udrette, hvad der paalægges ham, han vil passe hendes Træer, sørge for hendes Blomster, udføre en Tjeners Gjerning med Troskab. Det er Sjælesygdommens Veltalenhed, han udfolder, han phantaserer sig igjen langt bort fra de givne Forhold.

Fuld af Bekymring over Tassos exalterede Tilstand hører Prinsessen paa ham, men han, der gjennem hendes Advarsler kun hører Klangen af den Kjærlighed, som han troede var forsvundet, bliver heftigere og heftigere i sin Glæde. Ja hun er den samme som altid, føler

Tasso, og hende har han miskjendt! Han har søgt at bekæmpe sin Følelse for hende. Hvor umuligt, hvor grundløst har det ikke været! Deraf kom hans dybeste Smerte, at han vilde udrive Kjærligheden til hende af sit Sind, nu véd han atter, at hun tilhører ham. Forskrækket over den heftige Tone og det glødende Sprog søger Prinsessen at faa ham roligere, men forgjæves. Tassos Sind, der gaar fra Yderlighed til Yderlighed, hæver sig befriet fra den knugende Smerte til det modsatte Extrem: til overstrømmende, tøjlesløs Glæde. I den højeste Extase omfavner han Prinsessen og trykker hende til sit Bryst.

Forfærdet støder denne ham fra sig og iler bort, medens Leonore, der under den sidste Del af Samtalen har opholdt sig i Nærheden, følger efter hende. Fyrsten, som med Antonio ligeledes er kommet til, befaler denne at vogte paa den fortvivlede Tasso, og de to Modstandere blive ene tilbage.

Medens Antonio viser en Medfølelse med den ulykkelige Digter, der gjør hans Hjærte megen Ære, gjennemløber Tasso alle Stadier af sin tidligere Mistanke i potenseret Grad. Antonio er for ham Sammensværgelsens Hoved, hvori de alle have taget Del. Det hele har været beregnet paa hans Ødelæggelse. Fyrsten har beholdt hans Digt for at berøve ham ethvert Middel til Anerkjendelse ved andre Hoffer. Prinsessen selv har lokket ham til sig, for at han skulde forløbe sig. Leonore er en foragtelig Medhjælperske i det hele Komplot osv. Men idet Tassos sindssyge

Mistanke saaledes gjentager sig i stærkeste Grad, kulminerer den tillige og raser ud. Da Antonio roligt men mildt viser ham tilrette, er Tassos Svar vel afvisende, men Smerten er ved at overveje Vreden, og da den anden erklærer ikke at ville forlade ham i denne Nød, men at han vil overvinde sin Modstanders Harme ved Taalmodighed, giver Tasso sig i hans Vold. Bøjet af sin Sorg forstaar den klagende Digter, hvorledes det er ham selv, og ikke de andre, der har ødelagt hans Lykke. Rørt over Tassos Fortvivlelse opfordrer Antonio ham til at tage sig sammen, til ikke at give efter for sin Smerte: hans Elendighed er ikke saa stor, som det synes. Ved disse Ord vækkes Tassos Selvfølelse, han forsøger paa at samle sine Tanker, om hvad der endnu er hans Ejendom, efter at Fyrstens Gunst og Prinsessens Hengivenhed er gaaet tabt, og én Lindring synes da endnu at være tilbage: *hans Evne til som Digter at udsynge sin Smerte.* Dette Kunstnerfortrin, at kunne sige hvad han lider, at kunne danne et alter-ego af sin egen Sorg, har Ulykken ikke berøvet ham. I det Tasso saaledes midt i sin dybe Fortvivlelse føler sig henvist til sine inderste Aandskræfter, griber Antonio venlig hans Haand og giver ved sin tavse Bevægelse et langt stærkere Bevis paa Medfølelse, end noget Ord vilde formaa at gjøre.

Og til denne sin store Modsætning vender Tasso sig for hos ham at finde Bistand. Han forstaar, at Antonios Sind dog er ædlere, end han før har troet, og det Venskab, som Tasso tidligere

har villet tiltrodse sig, sluttes nu i Alvor og Sandhed. [1]) (5te Akt).

Det vil være indlysende for enhver nogenlunde erfaren Læser, at den Opgave, Goethe i dette Drama har sat sig, er temmelig vovelig. At gjøre et reflekterende Menneskes Sjælstilstand til Æmne for et stort Drama er yderst farligt, *naar ingen ydre Begivenheder af større Betydning gribe ind i Handlingen.*

Det dramatiske Element kvæles let under Skildringen af Reflektionsbrydningerne, det er vanskeligt at faa en Handling, selv i indre Forstand, bragt frem under disse indadvendte Betragtninger. Man kan nu heller ikke nægte, at Goethes »*Torquato Tasso*« staar lige paa Grænselinien mellem Dramaernes og de lyriske Betragtningers Rige, men naar jeg dog vil hævde, at det rettest bør henføres til den første Kategori, saa ligger det nærmest i den alt paapegede Udvikling, der i Tassos Sind finder Sted fra énsidig Forkastelse af sin realistiske Modsætning (An-

---

[1]) *Düntzer* betragter (X pag 32—33) Tasso som fuldstændig helbredet fra sin ideelle Sygelighed ved Stykkets Slutning, og fremhæver, at han har formaaet at forsage sin højeste Lykke. Hverken det ene eller det andet ligger i Texten. Tvertimod er det sandsynligt, at Tasso kun lidt efter lidt under Antonios Vejledning kan blive Herre over sig selv. Og hvad hans Forsagelse angaar, da gjør han kun en Dyd af Nødvendighed. Tassos Slutningsreplik er saa fuld af Angst og Smerte, at *den* idetmindste burde have afholdt Düntzer fra at fremstille Sagen, som han gjør.

tonio) til Følelse af ikke at kunne undvære denne. Her er en Udvikling, der medieres gjennem de Stemningsbrydninger, Stykket fremfører, en Udvikling, der *sker* for Læsernes Øjne, og en lignende, om end mindre stærkt markeret, finder Sted hos Antonio.

Sproget er i dette Drama gjennemgaaende fortrinligt. Paa enkelte Punkter kan man maaske paavise noget vel rhetorisk i Replikkerne, nogle Udtryk, der mere ere udsmykkende Talefigurer end nødvendigt fremhævende Former for Tanken. Men overfor det Mesterskab, som paa de allerfleste Steder viser sig i Sprogbehandlingen, og *den overordentlige Indholdsfylde, som Replikkerne næsten overalt besidde*, have disse enkelte Pletter kun meget lidt at sige.

Det er netop ved denne Vægtighed i Replikkerne og den gjennem disse fremførte Karakterskildring, at Goethe bringer os til at glemme de dramatiske Mangler, som unægtelig klæbe ved Stykket.

Man kan maaske med Rette paaanke Udførelsens Brede, der paa sine Steder virker noget trættende. Det gjælder dog navnlig Tassos to første Monologer i 4de Akt (1ste og 3die Scene), hvilken Akt i det hele forekommer mig at være den svageste, da Tassos illusoriske Mistænksomhed, der danner Aktens Thema, som alt ovenfor berørt, har ondt ved at interessere tilstrækkeligt. Overgangen fra delvis berettiget Klage til rent chimæriske Indbildninger er maaske, selv under

Forudsætning af Tassos overspændte Sind, lidt svagt motiveret.

I Stykkets Slutningsscene, hvor hans Smerte har faaet nogen mere Realitet, besidder Tassos Tale ogsaa en ganske anderledes kraftig Pathos. I det hele paatrænger det Spørgsmaal sig, hvorfor Goethe har gjort denne sygelige Mistænksomhed til et Hovedtræk ved sin Tasso.

Hensynet til den historiske Sandhed kan — eller burde ialtfald — ikke have været tvingende for ham, da han paa saa mange andre Punkter har behandlet det historiske Stof frit, og i Henseende til den æsthetiske Virkning maa man sige, at Goethe ved at urgere dette Træk saa meget har berøvet Figuren noget af dens Typiskhed. Den drømmende Bortvendthed fra det udvortes Liv, og den deraf følgende Mangel paa Handlekraft høre ganske sikkert med til Fremstillingen af Stykkets dybe Grundtanke: Talentets Disproportion med Livet, som Goethe engang selv har udtrykt det, men ikke hin uædle Mistænksomhed, som er individuel ejendommelig for Tasso, men ikke karakteristisk for den Art, hvortil han hører.

Der er ingen Grund til at frygte for, at Skikkelsen uden dette Træk skulde være blevet for abstrakt-ædel, thi de øvrige Mangler vilde have været fuldkommen tilstrækkelige til at trække Figurens Begrænsning og til at fremhæve Modsætningen mellem Tasso og Antonio. Som Tilfældet nu er, faar den sidste paa de fleste Punkter for megen Ret over sin Kontrapart, netop

fordi denne ikke alene forflygtiger de givne Forhold i sin Phantasi, men tillige omspinder sig selv med hin indbildte, alt andet end ædle Mistanke om Forfølgelse. Det forekommer mig, at Goethe i dette Drama har favoriseret Realisten vel meget, og at han i sin Werther har fremstillet Spillet mellem Ret og Uret i et indadvendt, tungsindigt Hjærte vel saa fyldigt og mere forbilledligt.

Dog som Værket nu engang foreligger, er der nok at glæde sig over i æsthetisk og psykologisk Henseende, og det er kun overfor en Stormand som Goethe, at man har Ret til at fremkomme med disse Indvendinger. Hos en mindre Digter vilde man formodentlig, af Forbavselse over hvad der var præsteret, glemme, at der kunde være givet endnu mere, eller, hvis saadanne Tanker dukkede op, hurtigt bringe dem til Tavshed og »gaa til Kapitolium for at takke Guderne« i Anledning af, at Digteren var sluppet saaledes fra en saadan Opgave.

Tasso har, som alt antydet, nogen Lighed med Werther. Han besidder den samme uendelige Saarbarhed overfor Omverdenen, den samme ulykkelige Evne til ved Selvreflektion at fordoble sine Lidelser, men han har ikke Werthers store, aabne Hjærte, han er langt mere egoistisk. Er Antonio Verdensmanden, saa er Tasso den énsomme Natur. Er den første Realist og praktisk, saa er den anden idéfyldt og indvortes beskjæftiget. Medens Antonio undgaar al Melankoli ved sin harmoniske Sjælsbygning, er Tasso fyldt af

de udødelige Tanker og Syner, der saa let gjøre en Mand udygtig til at forme sit ydre Liv. Aandens Skatte maa ofte kjøbes dyrt, og Tasso betaler sin Digtergave med Sjælslidelser, der ere den anden fuldstændig fremmede. Tassos Sind er sygt, hans Mistænksomhed volder ham stadig Pine og hænger sammen med Følelsen af, at han ikke kan magte sine Omgivelser. Han mærker, at de i saa mange Retninger ere ham overlegne, og paa den anden Side er han dog uhyre stolt af sit Digtertalent. Tassos Begavelse er ren intellektuel, i Henseende til Vilje og Handlekraft er han som et Barn, og netop paa Grund af denne Modsætning i ham selv, bliver hans Væsen saa uharmonisk. En lyrisk Natur, med Øre og Sans for Stemninger og Følelser, for alt det musikalske i Tilværelsen, men uden tilsvarende Styrke i Viljen, bliver let ulykkelig i den reale Verden, der besidder saa megen ubarmhjærtig Koldblodighed.

Og den, hvis Phantasi er svulmende rig, kommer let selv ind under dens Herredømme, saaledes at Gjenstandene rundt om ham ses under en anden Synsvinkel end den almindelige. Naar Personligheden kun er lidet udviklet, men Begavelsen usædvanlig stor, forsvinder Personen let i Talentet, og Evnen til at leve ordinært i den ordinære Verden gaar tabt.

Saa kastes en slig Sjæl fra Følelsen af sin Overlegenhed til Følelsen af sin Svaghed, og svinger mellem disse Modsætninger som et stedse bevægeligt Pendul. Men denne Skiften mellem

Selvtillid og Ængstlighed gjør Mennesket melankolsk, naar han har Aandsdybde nok til at blive det.

Er der en Spire i Gemyttet til formegen Selvreflektion, udvikles den i en sørgelig høj Grad ved hin Modsigelse i Følelsen, og det ydre Liv skilles ved en dyb Kløft fra den indre Verden, hvori et saadant Menneske lever. Den rige Idealitet, som uophørlig brydes mod den jernhaarde, ydre Realitet, vækker dybe Klager i Sindet. Kun paa ét Punkt smelter det udvortes og indvortes sammen for hine Sjæle, nemlig i den Produktion, som Begavelsen og Sindslidelserne afsætte. Derfor er det en Lindring for et saadant Gemyt at kunne forme sine Syner, sit indre Menneske, til noget, den omgivende Verden bliver nødt til at anerkjende som existerende, ja bøjer sig beundrende for. [1])

Herved faa den Art Mennesker en Mulighed til at holde sig oppe, i det de i Kunstværket skabe et Ydre af deres Indre og derved, i det mindste paa ét Punkt, forsone Spliden mellem dem selv og det omgivende Liv.

Saaledes er Tasso. Han føler sig paa éngang baade større end Antonio og dog trykket af dennes Overlegenhed i saa mange Retninger. Han elsker Prinsessen, men er aldeles ude af

---

[1]) Se Tassos stolte Ord i Slutningsscenen:
„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“

Stand til at opnaa Besiddelsen af hende. Han er baade opfyldt af Taknemmelighed og Mistanke mod sine Omgivelser og fortærer sin Livslykke i ødelæggende Reflektioner. Men den samme Mand, som med en umyndigs Svaghed gaar fra Yderlighed til Yderlighed og er fuldstændig udygtig til at lede sit udvortes Liv, den samme Mand er tillige Skaberen af et glimrende digterisk Mesterværk og raader i denne Sfære over Kapitaler, som den energiske Antonio end ikke har drømt om at besidde. Hvilken Modsætning mellem stort og smaat i samme Menneskebryst! Hvilken Blanding af Styrke og Svaghed, af Fortrin og Mangler! Hvor dyrekjøbt er ikke Tassos Digtergave, hvor meget lykkeligere er ikke en Natur som Antonio. Og dog — i hvilken Grad svinder ikke den sidstes Skikkelse ind, naar man sammenligner ham med en fra Slægt til Slægt hæderskronet Digter. Verden har mange Antonioer, mange kloge og faste Sind, men dens Digterkonger ere snart talte.

Antonio er en rolig, selvbehersket Natur. Hans Følelse er fuldkommen holdt i Tømme af den klare Forstand og sikre Vilje. Han véd, at Besindighed kan udrette overmaade meget, derfor ringeagter han den ungdommelige Iver, der rækker efter mere, end den kan naa. Han kjender Midlerne til at udrette noget i Verden og forstaar at bruge dem, han er en praktisk, men tillige fint dannet, Mand og hævet over al Raahed. Intet er ham mere imod end formløs Exaltation, derfor afviser han i Begyndelsen Tassos

Venskab, da denne uden modent Overlæg vil paatvinge ham det. Antonio er et af de Mennesker, der komme frem i Livet, fordi de forstaa at benytte Forholdene og ikke ere bebyrdede med nogensomhelst theoretisk Spekulation. Saadanne udadvendte, om end dannede, Naturer faa let Fodfæste i Livet, det staar dem aabent, fordi de intet begjære, som det ikke kan yde. Et Menneske som Tasso maa Antonio fra først af undervurdere, fordi de ere saa uhyre forskjellige, først da Sorgen giver den ulykkelige Digter en Pathos, som kan imponere, vækkes der virkelig Medfølelse i Verdensmandens Sjæl. At leve er for en Antonio ensbetydende med at udrette noget i den synlige Verden, og i Kampen for at naa sit Maal, i Brydningen med den Menneskekløgt, som vil træde hindrende ivejen, ligger for den Art Mennesker Livets Nydelse.

Antonios Dannelse er, trods dens Udstrækning og Finhed, væsentlig formel, det vil sige den afføder ingen Problemer, men giver Sindet Bøjelighed og den ydre Optræden en vis sikker Noblesse. Han er en hæderlig og dygtig Mand, men at Livet former sig saa let for ham, ligger foruden i hans Fortrin ogsaa i den udvortes, noget overfladiske Maade, hvorpaa han betragter Tilværelsen. Formedelst sin Mangel paa Dybde kommer han nemt over de Skær, som en mere indadvendt Natur strander paa. — I det Goethe har stillet Antonio sammen med Tasso, blive baade hans Fortrin og Mangler særdeles tydeligt

belyste, thi den enes Begavelse hører just op dér, hvor den andens begynder.

Verdensmanden par excellence har overfor den sygelige Digter i mangt og meget ubetinget Ret, men han maa betale sin Overlegenhed med Manglen af den aandelige Storhed, som en Digter af Tassos Rang besidder. Dog en Antonio tragter heller ikke efter den Berømmelse, der skal kjøbes med bitter Sjælekval, hvis han gjorde det, vilde han være en ganske anden Mand, han giver hellere Afkald paa den Hæders Krans, som Tasso binder sig gjennem Svaghed og Sorg. Og selv om nogen fortalte Antonio, at denne Krans vilde holde sig frisk og duftende, naar hans eget Navn forlængst var glemt, vilde den forstandige Statsmand ikke derfor misunde Tasso en saa dyrekjøbt Ære. Antonios Visdom er en Verdensvisdom, klar og praktisk, erhvervet ved rolig Eftertanke over de mange indsamlede Erfaringer, og hele hans Natur er i fuldstændig Harmoni. Den Slags Mennesker kalder man almindeligvis lykkelige, og de ere meget nødvendige til at holde det udvortes Liv sammen. [1])

---

[1]) Den Opfattelse af Antonios Karakter, som *Lewitz* (i sit ovenfor anførte Skrift) fremsætter, er ikke rigtig, i det han gjør ham langt uædlere og simplere, end Figuren er fra Goethes Haand. Spillet mellem Idealismens og Realismens Ret forflygtiges ogsaa, naar Repræsentanten for den ene Retning opfattes som et ringe Menneske. Dette gjør ogsaa *Rosenkranz* gjældende overfor Lewitz' Opfattelse. Det Bevis, som samme Forfatter

Ikke uden Grund føler Tasso sig urolig stemt den første Gang, han er sammen med Antonio. Thi dennes Person og Tale aabner ham Udsigten til en helt anden Verden, end den han selv lever i. Han føler, hvor lidt et Menneske af hans Natur vilde gjælde mellem Antonios Aandsbrødre, mellem koldblodigt tænkende og handlende Mænd. *Men ogsaa Antonio kommer noget*, om end naturligvis meget mindre, *ud af Ligevægt ved Tassos Nærværelse.*

Den ellers saa fuldkommen selvbeherskede Mand viser overfor Tasso baade i det første og endnu langt mere i det andet Møde en Mangel paa Høflighed og Sindsro, der kun kan forklares ved hans Irritation over den andens Væsen. Realisten bringes ved Sammenstødet med sin diametrale Modsætning ud af sin sædvanlige Ro, thi det er to forskjellige Aandsretninger, der mødes. Men da Tasso i sin Mistænksomhed og stormende Lidenskab har stødt alle andre fra sig, bliver det dog Antonio, han til Slutningen maa søge Hjælp hos og klynge sig til. Og denne faar omsider virkelig nogen Sympathi for sin ulykkelige Kontrapart. Derved antydes en sand Venskabsforening mellem dem i Frem-

(*Lewitz*) leverer for, at Herder tildels skulde have været benyttet af Goethe ved Tegningen af Antonios Skikkelse, synes mig meget svagt. Jeg henstiller til Specialisterne i Goethes Biografi, om Forholdet mellem Herder og Goethe paa denne Tid virkelig berettiger til en saadan Antagelse.

tiden. [1]) Antonio vil maaske kunne bibringe Tassos Sind nogen mere Fasthed, og denne maaske indirekte være istand til at paavirke Verdensmanden i ideel Henseende. En saadan Venskabsforbindelse, som Dramaet ved sin Slutning peger paa, vil kun være til begges Gavn, thi Leonore Sanvitale har fuldkommen Ret, naar hun siger:

»Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden.« [2])

Naar den sjælfulde og fantasirige Idealist tillige besad det klare Blik paa alle jordiske Ting og en fast, øvet Vilje, da var han et overmaade betydeligt Menneske. De to store Modsætninger indenfor Menneskenaturen bør forstaa og anerkjende hinanden, denne Lære prædiker Dramaet, og ved at føre Tasso og Antonio gjennem gjensidig Miskjendelse til Venskabets Tærskel redder Stykket sin dramatiske Karakter.

Prinsesse Eleonore har i visse Retninger Lighed med Tasso. Hun er en indadvendt, betragtende Natur med samme Mangel paa Handlekraft som den drømmende Digter. Hun

---

[1]) At Tassos Fremtid i Følge dette maa tænkes anderledes, end den i Virkeligheden blev, har i æsthetisk Henseende naturligvis lige saa lidt at sige som Dramaets øvrige Afvigelser fra Historien.

[2]) 3die Akt, 2den Scene.

elsker Tasso, men paa en uenergisk, passiv Maade. At trodse noget for at faa ham, falder hende ikke engang ind. Hvad hun egentlig ønsker, det er bestandig at have ham gaaende omkring sig som den elskede, den udvalgte, bestandig at besidde ham i den nære Afstand som hidtil, at eje ham i sine Tanker og Sværmerier og have den virkelige Person akkurat saa nær ved sig, at de fine Følelser faa den Realitet, som de behøve for ikke at fordufte — men heller ikke nærmere. *Det* vilde være et lykkeligt Liv for Eleonore d'Este, men Tasso ønsker mere, og Prinsessen kan slet ikke præstere det Kjærlighedsmod, som vilde være nødvendigt for at hjælpe dem begge. Hun har hele sit Liv igjennem vænnet sig til at resignere, saa gjør hun det ogsaa her og forøger med denne Smerte hin Kapital af Vemod, fra hvilken hun stadig drager de fineste og zarteste Sjælsstemninger som sine retmæssige Renter.

Man ser let, at der i et saadant Sind er noget sygeligt, men Goethe har rigtignok forstaaet at gyde et saa yndefuldt Skær over Personen, at man vanskelig kan unddrage den sin Sympathi. En Scene, som den mellem hende og Leonore Sanvitale i Begyndelsen af 3die Akt, rummer noget af det sjælfuldeste, Digtekunsten formaar at frembringe.

Er der end Lighed mellem Prinsessens og Tassos Naturel, saa er der paa den anden Side den store Forskjel, at hun ikke har noget af hans Mistænksomhed og brusende Lidenskab.

Hun er en tilbageholdende Natur, men uden den Styrke. som meget vel lader sig forene med et stille Sind. Alt hos hende er fint: Forstand, Følelse og Lyster, men intet stort eller stærkt. Hun staar uendeligt tilbage for en Kvinde som Iphigenie, der er ligesaa fin i Tanke og Følelse, men ganske anderledes fast og bestemt.

Prinsessen er ikke uden Skyld i, at Tasso saa aldeles taber Ligevægten, thi naar en Kvinde har ladet en Mand forstaa, at hun elsker ham, bør hun ogsaa vedkjende sig sin Kjærlighed aabenlyst, ingen Mand kan i et saadant Forhold nøjes med sværmeriske Drømme. Men Ulykken er netop, at hun ikke ønsker andet og derfor kun bliver forfærdet over hans lidenskabelige Kjærlighedsudbrud i det sidste Møde. Ikke uden Grund udbryder Tasso i sin Smerte:

»O fühlte
Sie eine Leidenschaft im Herzen, die mein Wohl
Und mich zu Grunde richtete! willkomner
Ergriffe mich der Tod, als diese Hand,
Die kalt und starr mich von sich lässt.« [1])

At Tasso overdriver hendes Skyld og omdigter den som alt andet i et Væv af Phantasi, er ganske vist, men derfor bliver hendes Adfærd dog ikke daddelfri. [2])

---

[1]) 4de Akt, 3die Scene, Slutningen.

[2]) *Lewitz* kommer til det rigtige Resultat, at Prinsessens Adfærd røber Svaghed, men Maaden, hvorpaa han arbejder sig frem til denne Dom, forekommer mig

Meget forskjellig fra Prinsessen er *Leonore Sanvitale*. Hun er en aktiv og intelligent Natur, behændig og harmonisk, men ikke meget dyb. Den fine Dannelse i Forbindelse med det livlige Væsen gjør hende til en velset Person ved Hertugens Hof. Hun vil altid vide at skaffe sig Agtelse mellem sine Omgivelser. Lægges hertil fornem Fødsel, Rigdom og Sundhed, saa bliver Resultatet dette, at Livet for Leonore er en meget fornøjelig Fest, som det nok er Umagen værd at tage Del i. Hun har Sans for Poesi og véd at vurdere den Ære, som en stor Digter udbreder over sine Beskyttere, derfor ønsker hun at knytte Tasso til sit Hus, [1]) men hendes Kunstbetragtning løber dog egentlig ud derpaa, at Poesien skal forhøje Livsnydelsen, og en Kunst, der gjorde Leonore urolig, vilde hun vistnok flygte for. Hun beskytter den som det højeste og fineste Opmuntringsmiddel.

Leonore Sanvitale har psykologisk Sans nok til at forstaa, hvor forskjellig Tasso er fra Antonio, og hun ønsker ikke, at den ømfindtlige Digter skal blive saaret af Verdensmandens sikre Væsen. Hun er ikke hjærteløs og vil derfor heller ikke sætte noget ligefrem ondt igjennem, men er meget opsat paa under den spændte Situation at fremme sine egne Planer. Det er jo meget klogt at benytte vanskelige

---

urigtig, i det han ikke stiller det som en Fordring til Fyrstinden at vedgaa sin Kjærlighed.

[1]) 3die Akt, 3die Scene.

Forhold til sin egen Vinding, og en Leonore Sanvitale handler altid overmaade intelligent. Lidt Lyst til at intriguere er vel desuden altid at træffe hos den Slags kloge Verdensdamer.

Den slebne, fintdannede Tone, som Goethe har udbredt over denne lille Hofkreds, kulminerer i Leonores Person. [1]) Hun er lig en Ædelsten, der langt fra er af første Rang, men som er slebet paa den kyndigste Maade, saa at den blænder Betragterens Blik. Hun taler, føler og handler med en behændig Smagfuldhed, der ret er skikket til at lade andre befinde sig vel i hendes Selskab, og hun har en Forstand, der nok skal vide at bruge disse Fortrin paa den klogeste Maade. Naar Tasso paa sin Fortvivlelses Højdepunkt ender med at foragte Leonore dybt, da er det for saa vidt uberettiget, som hun slet ikke har tilsigtet at gjøre ham nogen Skade (hvilket han formoder), men Tassos aandelige Højde er rigtignok saamange Tommer større end Leonores, at han i sin Smerte let kan komme til at undervurdere hende. Der er ganske sikkert ingen Grund til at foragte Leonore Sanvitale,

---

[1]) Man maa beklage, at denne Zirlighed i Sproget i Forbindelse med enkelte Hofmandsytringer fra Antonios Side har forledet *Scherr* til i sin meget benyttede Haandbog (Allgemeine Geschichte der Literatur II pag 234) at fælde en saa absurd Dom over Stykket, som han gjør ved at kalde det „ein widerlich - serviles Produkt“ o. l. Det er en underlig Maade for en Fagmand at lægge sin Republikanisme for Dagen paa: at affærdige et af Goethes Hovedværker med slige Grovheder.

der er tværtimod adskilligt hos hende, Tasso kunde lære noget af, men hun er unægtelig dannet af et let Stof og hører til de Mennesker, der ere tilfredse, fordi de leve overfladisk, og som mene, at et Liv uden Sorger er det lykkeligste.

Hvad *Alfons*, Ferraras Hertug, angaar, da er hans Skikkelse egentlig slet ikke individualiseret. Han danner Centrum for de to Grupper ifølge sin Herskerstilling og ved en vis Blanding af begge Extremers Egenskaber i sit Væsen, men man savner en udpræget Karakterskildring. Hans fine Dannelse og mange gode Bemærkninger frembringe ikke nogen bestemt, individuel Karakter, han er tegnet mere efter sin Art end efter sin Person, og dette skader maaske Dramaets indre Bygning mere, end man strax mærker. [1])

Kaster man et Blik tilbage paa de tre store Dramaer »*Iphigenie auf Tauris*«, »*Egmont*« og »*Torquato Tasso*«, er det let at se, hvor stor en Udvikling, Goethe havde maattet gjennemgaa for efter de stormende Ungdomsværker at frembringe disse. Det er et stærkt Bevis paa Omfanget af hans Digterevne, at Skaberen af et

---

[1]) *Lewitz* har rigtigt bemærket denne Mangel paa Individualitet i Fyrstens Skikkelse, men idet han karakteriserer dennes Væsen, gjør han Fyrsten noget for ringe. Hans Hensigter og Tanker ere ædlere, end Lewitz vil indrømme.

Værk som »*Götz von Berlichingen*« er den samme som »*Iphigenies*« Digter. Der maa have været rummelig Plads i det Sind, der baade kunde tolke Iphigenies stille Tanker og den voldsomme Frihedstrang hos Götz, og en Mand maa have gjennemlevet endel, inden den samme Haand, som skrev det første Stykkes lidenskabelige Sprog, har kunnet forme det sidstes fine, halvvemodige Rhytme. Men Vejen fra Frankfurt over Weimar til Rom er ogsaa lang.

Beundringen for det kvindelige Sinds Skjønhed, naar det i holdningsfuld Ynde bevarer sin Renhed midt imellem Fristelser og Farer, har ladet «*Iphigenie*« undfanges i Goethes Sind. Den styrkende Paavirkning af Italiens klare Skjønhed har givet Værket dets endelige, formfuldendte Skikkelse, der ved den fine Sammensmeltning mellem Indhold og Form gjør det til et saa gjennemarbejdet Mesterværk. [1])

Og medens Goethe i dette Drama har nedlagt nogle af de fineste og bedste Frugter, som hans Digteraand havde draget af Udviklingen

---

[1]) Det er værd at lægge Mærke til, at man i Goethes Dagbog for Aaret 1779, Dagen efter at Iphigenie var fuldendt i sin første Skikkelse, finder følgende Ytring: „War diese Zeit her wie das Wasser klar, rein, fröhlich" (29. Marts). Man træffer i det hele i disse Aars Dagbog Udtrykket „rein" jævnlig brugt om Sjælsstemninger, ja etsteds (7. August 1779) ønsker Goethe endogsaa „dass die Idee des Reinen bis auf den Bissen, den ich in den Mund nehme, immer lichter in mir werden möge." *Keil „Vor hundert Jahren" I.* Det er ud af saadanne Stemninger, Iphigenie er opstaaet.

fra den bevægede Ungdomstid til Manddomsaarenes beherskede Stilhed, har han i Egmont mere direkte fremstillet sig selv, nemlig den stolte Sikkerhed, som han ved sin Persons Uimodstaaelighed havde følt overfor andre. Der havde jo i Goethes Sind, tæt op af de bløde, stemningssøgende Tilbøjeligheder, ligget et Mod eller Overmod, en olympisk Frejdighed, som med Nødvendighed maatte fremkomme hos en Yngling, der saa ofte »kom, saa og vandt«. Umiddelbar Livslyst havde haft Bolig i Goethes Sjæl lige saa vel som Længsel og Uro. Conceptionen af »Egmont« falder ogsaa før »Iphigenie«, om end det sidste Værk er fuldført tidligere end det første. »Egmont« er en modnere Gjenoptagelse af et Thema, der er beslægtet med »Götz von Berlichingens« ved sin Fremstilling af den ureflekterede Aabenhed, som bukker under for listig Kløgt (ligesom Tasso er i Slægt med Werther). Men der er dog — foruden de mange andre Forskjelligheder — kommet det ganske ny Moment ind, at Egmont er en Lykkens Yndling, et Menneske, der er blevet forvænt af Fru Fortunas Gaver, indtil den bratte Omvexling sker. Og dette passer fortræffeligt med Goethes egen Livshistorie, thi i den Tid, der falder mellem Frembringelsen af Götz og den fuldførte Egmont, havde Goethe selv prøvet, hvad det vilde sige at være den udkaarne, det beundrede Talent. I Italien, paa det Tidspunkt af sit Liv, hvor hans Person maaske var mest harmonisk, men dog endnu besad sin fulde Friskhed, fuldendte og

omarbejdede Goethe dette Værk. Under Paavirkning af Sydens glade Liv fik han fornyet Følelse af sin Ungdoms umiddelbare Livslyst, og var paa den anden Side nu gammel nok til at overskue og fremstille den med Sikkerhed. Han fastholdt Prosaformen, thi Ungdomsarbejderne havde overvejende været i ubunden Stil, og en rhytmisk Omdigtning vilde vistnok have bragt Traadene, der forbandt dette Stof med Ungdomstidens bevægede Liv, til at briste.

I «*Torquato Tasso*« endelig er Modsætningen mellem den selvbeherskede, udadvendte Verdensmand og den stemningssyge Digter ligesom en Manifestation af to forskjellige Hovedsider, der vare komne til Udvikling hos Goethe selv.

Han havde jo været noget af en Werther og lidt af en Tasso, men var i flere Retninger blevet en Antonio. Men der skal Tid til, inden et Menneske kan fæstne en saadan Selviagttagelse i en bestemt digterisk Form, og derfor fuldendes »Tasso« først, da Goethe er en fuldt udviklet Mand. [1])

Ud af sin forunderlig rige Aand har Digteren saaledes hentet det Stof, der har faaet Skikkelse i disse tre store Dramaer. Hvad

---

[1]) At Forholdet til Fru von Stein har haft Indflydelse paa Conceptionen baade af „Iphigenie" og „Tasso" lader sig vistnok ikke nægte. Se herom *Schölls* Bemærkninger i Indledningen til Goethes Brevvexling med Fru von Stein for Aarene 1779—80 pag 203 f. Da det sidste Værk *afsluttedes*, havde Goethe dog næppe meget Tassoblod i sig.

Livet har bragt ham af Glæde og Sorg, omdanner han i digterisk Form, saa at det er Kjød af hans Kjød og Ben af hans Ben, men dog noget forskjelligt fra, hvad der er traadt ham imøde. Han har af sin Sjæls Indtryk skabt Digtninger, der ligesom Børn ikke ere identiske med Forældrene, men noget selvstændigt, samtidig med at de skylde disse deres Tilværelse. Reception og Produktion gaa i Digterevnen paa den mest hemmelighedsfulde Maade over i hinanden, og Resultatet er et alter-ego med Accenten lagt lige meget paa hvert af Ordene.

III.

Vi komme nu til den Gruppe af dramatiske Arbejder, som skylde den franske Revolution og de Samfundstilstande, der bevirkede denne, deres Tilblivelse. [1]) Det kan ikke nægtes, at disse Dramaer ere noget af det svageste, Goethe har frembragt, men man har dog undertiden gjort dem Uret og navnlig overfor en Spøg som »*Der Bürgergeneral*« forrykket det rette Synspunkt, ved at ville betragte det som et Forsøg

---

[1]) Uafhængigt af disse Forhold opstod 1788 det lille didaktiske Arbejde i dramatisk Form „*Künstlers Apotheose*", der er en Slags Fortsættelse af „*Künstlers Erdewallen*", som skriver sig fra 1773. Førstnævnte Stykke kan vistnok betragtes som en Frugt af den italienske Rejses Kunstbetragtninger.

fra Goethes Side paa at trække Revolutionens Idéer ned i det latterlige. [1])

Det første af disse Stykker »*Der Grosskophta*« blev skrevet i Aaret 1791 og behandler den berygtede Halsbaandshistorie i Frankrig. Der mangler ikke Liv i Handlingen, Stykkets Bygning er vistnok upaaklagelig, og Personerne, navnlig Hovedfiguren den bekjendte Cagliostro, tydeligt tegnede, men alligevel efterlader det ved Læsningen et mat og meget middelmaadigt Indtryk, i det hverken Figurer eller Handling besidde nogen Skjønhed eller Kraft. Man hverken røres eller imponeres og træffer ingen Ynde, Pathos eller Komik nogetsteds i Replikken. Stykket aflokker lige saa lidt Læseren noget Smil, som det afpresser ham Taarer, det mangler baade vis tragica og vis comica, med andre Ord: det er fuldstændig poesiløst. Der er næppe en eneste Tanke, som bider sig fast i Erindringen, og man forlanger med Rette noget mere af et Drama end at blive jævnt interesseret under Læsningen. Vàr ikke Goethes berømte Navn knyttet til dette Stykke, vilde det upaatvivlelig nu være ganske forglemt. Det er et rent og bar Forstandsprodukt, som bestemt gjør Indtryk af at være skabt gjennem Ræsonnement og ikke gjennem Anskuelse. Der ligger ingen Selvoplevelser bag dette Stykke, det er dannet over

---

[1]) Saaledes *Seherr* i sin ovenfor anførte Haandbog II pag 235. Ogsaa *Gervinus* ser noget for højtideligt paa dette Stykke. V pag 445.

noget, Goethe har hørt, og over nogle Tanker, han har gjort sig i Anledning af det hørte, men ikke fremgaaet af noget, der brændende har opfyldt hans Sjæl, derfor er det blevet et saa middelmaadigt Arbejde med enkelte tekniske Fortrin.

Man maa forbavses over, at Goethe har villet offre saamegen Tid og Arbejde, som et langt 5 Akts Skuespil nødvendigvis kræver, paa et Værk, der *lige saa lidt fra Sprogets* som fra Indholdets Side besidder nogen ejendommelig Værdi.

Man skulde ikke vente, at en Digter, der nærede saa høje Tanker om sin Kunst, vilde skrive et Drama for at portrætere en Æventyrer og skildre de fordærvede Sæder hos Frankrigs højere Stænder, tilmed uden nogen særligt levende Kolorit hvad det sidste angaar.

Nogle Aar senere (1793) udkom det lille Lystspil »*Der Bürgergeneral*«, som man næppe med Rette har taget Goethe saa ilde op, hvad enten man finder det mere eller mindre vittigt. Der fremstilles i dette lille Stykke, hvorledes en Dagdriver i en tysk Landsby med Hovedet fuldt af Revolutionsidéer narrer en gammel Bonde paa forskjellig Maade, men tilsidst selv bliver den, som Latteren gaar ud over, og med Nød og Næppe slipper for at faa en banket Trøje. Den første Scene mellem Rose og Görge er i al sin Simpelhed en nydelig lille Idyl.

Die Aufgeregten (1793), der er anlagt til at være et stort socialt Drama i 5 Akter, er for-

blevet ufuldført. Af de foreliggende Dele ser man, at Goethe har villet fremstille forskjellige Repræsentanter for de bevægende sociale Idéer i Tiden, men hvad der er udført har den samme forstandsmæssige Tørhed over sig, som man træffer i »Der Grosskophta«. Selv om Stykket var blevet fuldført, vilde det næppe have bragt Goethe nogen Hæder eller Glæde.

Endelig udkom i Aaret 1803 [1]) Dramaet »*Die natürliche Tochter*«, der trods sine 5 Akter kun er den første Del af en paatænkt Trilogi, som aldrig blev fuldført.

Dette Stykke blev ved sin Fremkomst beundret af enkelte (Fichte f. Ex.), men formaaede aldrig at slaa rigtig an i den tyske Læseverden. Det kan heller ikke nægtes, at Figurerne for største Delen mangle den plastiske Anskuelighed, som man finder i Goethes bedste Stykker. Der er noget afbleget, skyggeagtigt ved dem, og denne Mangel afhjælpes ikke ved, at der paa adskillige Steder er lagt dem udmærket smukke og dybsindige Ting i Munden, thi Replikkens almene Sandhed falder her ikke sammen med noget for den Talende individuel-karakteristisk, en Kunst, som Goethe andetsteds i højeste Grad har vist sig at være i Besiddelse af. Der er noget »gemacht« over det hele Stykke, man mærker ligesom ved »Der Grosskophta«, at det ikke er fremsprunget af en levende Anskuelse,

---

[1]) Den første Begyndelse til Stykket blev digtet allerede i Aaret 1798.

men sat sammen for med Trilogiens to andre Dele at danne en stor Allegori. Dog staar »Die natürliche Tochter« betydeligt over ovennævnte Stykke, i det der findes flere meget vellykkede Enkeltheder, og Dramaets hele Holdning er ganske anderledes nobel. Hvad man savner er Liv og Kraft i Skikkelserne, de ræsonnere temmelig bredt og objektivt, de tænke mere, end de føle. Dette gjælder dog navnlig de to sidste Akter og enkelte Partier af første. Den Beskyldning for »Marmorkulde«, som man har rettet mod Værket, kan jeg, trods *Düntzers* og *Rosenkranz'* Uvilje over dette Udtryk, ikke anse for ganske uberettiget, selv om disse to ivrige Forsvarere af Stykket muligvis have Ret i, at det ofte som en ren Phrase er blevet gjentaget fra Mund til Mund. Der er ganske vist Steder i *»Die natürliche Tochter«*, som ingenlunde ere marmorkolde (saaledes den lidenskabelige tredie Akt), men Stykket som Helhed virker koldt, det sætter hverken Følelse eller Phantasi i stærk Bevægelse.

At det har en bestemt Grundtanke og Plan bag ved sig, hjælper ikke synderligt til at forhøje Stykkets Værdi, da de foreliggende fem Akter kun ere et Brudstykke af det store Hele, saa at vi ikke se Planens Gjennemførelse og kun tildels kunne gjætte os til den af det efterladte Skema. Om den fuldførte Trilogi vilde være blevet et vellykket Arbejde, er umuligt at sige, men næppe sandsynligt, fordi Goethe her

atter skulde skabe ud af Ræsonnement mere end af personlige Oplevelser.

Sproget er i det hele godt, men kan dog ikke maale sig med det, som findes i »Tasso« og »Iphigenie«, der ere skrevne i samme Rhytme (femfodede Jamber) og derfor friste til en Sammenligning i sproglig Henseende. Kun paa enkelte Steder hæver Sprogbehandlingen sig til den samme gjennemsigtige Klarhed og Overlegenhed i Udtrykket som i de to nævnte store Dramaer.

Indholdet er i Korthed følgende: [1])

En fornem Adelsmand (Hertugen) har i tidligere Aar haft en Kjærlighedsforbindelse med en højtstaaende Dame, en Slægtning af Landets Konge.

Frugten af denne Forbindelse, en ung, skjøn Pige, opdrages i al Hemmelighed paa Hertugens Gods. Moderen ser aldrig Barnet, da hun føler Uvilje ved dette levende Vidne om hin Forbindelse. Faderen derimod elsker Eugenie med den ømmeste Kjærlighed og sørger paa bedste Maade for hendes Opdragelse. Han ønsker levende, at Kongen vil anerkjende hende som en Prinsesse af det kongelige Hus (Hertugen selv er Kongens Onkel), og da Moderen er død, tager han en Dag, medens Kongen paa Jagten er ene med ham, Mod til sig og betror ham det hele. Kongen viser sig velvillig over for Her-

---

[1]) Stoffet til dette Drama tog Goethe af en (maaske uægte) Selvbiografi, der 1798 udkom i Paris.

tugens Bøn, men deres Samtale bliver afbrudt ved Meldingen om et Ulykkestilfælde, som nys er indtruffet, idet en Dame af Jagtfølget er styrtet ned af Klippen med sin Hest. Denne Dame er ingen anden end Eugenie, der har deltaget i Jagten, som foregaar paa Hertugens Grund. Hun bliver bevidstløs bragt ind paa Scenen, men kommer kort efter til sig selv igjen og har ikke lidt nogen Skade ved det voldsomme Fald. Kongen befaler Følget at fjerne sig, og Hertugen forestiller da Eugenie som sin Datter for Fyrsten. Denne anerkjender hende venlig som en Slægtning, og lover til Eugenies store Fryd offentlig at vedkjende sig hende ved den næste store Hoffest i Anledning af hans Fødselsdag. Vi erfare tillige i denne Scene, hvorledes Rigets indre Sikkerhed er truet baade ved Uro i de lavere Samfundsklasser og ved Adelsmændenes Partisyge. Det antydes, at ogsaa Hertugen staar Kongens Modstandere nær, og Fyrsten anbefaler Eugenie at opfatte det som sit Hverv at knytte Faderen fast til Tronen. Hendes Taknemmelighed mod Kongen kjender ingen Grænser, men ogsaa Hertugen føler sig rørt ved Opfyldelsen af sit Ønske. Kongen befaler Eugenie at være tavs indtil Festdagen, det samme tilraader Hertugen hende og udtaler efter Fyrstens Bortgang, hvorledes dennes svage Karakter gjør ham uskikket til i disse urolige Tider at styre Statens Ror. Vi høre tillige, at Hertugens ægte fødte Søn er en Fjende af sin Søster og vistnok vil modsætte sig hendes Anerkjendelse ved Hoffet,

dersom han faar Nys om det forinden. Men Eugenie føler sig i sin Glæde istand til at trodse al Fare, ja haaber endogsaa at blive udsonet med sin hadefulde Broder. Hun søger at forjage Faderens bange Anelser med Hensyn til Fremtiden, og beder ham for hendes Skyld tjene Kongen som en tro Vasal.

Opfyldte af den ømmeste Kjærlighed tage Fader og Datter Afsked med hinanden (*1ste Akt*). Denne Akt sætter os i det hele godt ind i Forholdene. Rigets betænkelige Tilstand, Eugenies frejdige Mod, Hertugens Kjærlighed til sin Datter, hvis Tilværelse længe har været en offentlig Hemmelighed for alle ved Hoffet undtagen Kongen, Broderens fjendtlige Sindelag og Hertugens Frygt for de Farer, der true hans Yndling, alt dette kommer klart og tydeligt frem i Akten, hvis enkelte Optrin ere godt motiverede. Expositionen maa saaledes kaldes god, om end de enkelte Scener kun sporadisk besidde nogen større Skjønhedsfylde. Øverst staar i saa Henseende upaatvivleligt den smukke Slutningsscene mellem Hertugen og Eugenie.

I *2den* Akt erfarer man gjennem en Samtale mellem Hertugens Sekretær og Eugenies Opdragerinde, hvorledes Broderen, der staar i Spidsen for et hemmeligt Parti, hvortil ogsaa Sekretæren hører, har faaet Nys om, at Hertugen tænker paa at skaffe Eugenie offentlig Anerkjendelse. Derfor forlanger Partiet, der vil forhindre, at Hertugen slutter sig til Kongen, at Hovmesterinden skal flygte med Eugenie. Man

vil da indbilde Hertugen, at hun er død. Hovmesterinden, der kæmper med sin Kjærlighed til Sekretæren og sin Afsky for at deltage i dette Forræderi, nægter til Slutningen bestemt at hjælpe med dertil, ja truer endogsaa med at ville forhindre Anslaget.

Sekretæren bryder dog al hendes Modstand ved at erklære, at saa fremt hun ikke adlyder Partiet, vil man se sig nødt til at myrde Eugenie.

Hovmesterinden, der kjender den hemmelige Sammensværgelses ubønhørlige Energi, vover da ikke at modsætte sig længere. Sekretærens Person er i denne Scene godt skildret, han er maaske den aller tydeligste af Dramaets Personer. Ved sin følelsesløse Energi og sikre Forstand minder han noget om Carlos i »Clavigo«. Den Slags Personer havde Goethe et ejendommeligt Tag paa at skildre, og hans Evne i denne Retning har heller ikke svigtet ham her.

Resten af Akten viser os den hjemkomne Eugenies Glæde. Hun smykker sig med de pragtfulde Klæder, Hertugen har sendt til Festen, og Hovmesterindens Hentydninger om en forestaaende Fare glide virkningsløst af paa Eugenies overstrømmende Fryd. Hovmesterinden ønsker at faa hende til at opgive den glimrende Fremtid, men tør ikke røbe Grunden til sin Frygt.

Den *3die Akt* skildrer, hvorledes det falske Budskab om Eugenies Død har rystet Hertugen. Vi træffe først en Præst, et af det hemmelige Partis Kreaturer, i Samtale med Sekretæren, og

høre derpaa denne Præst berette Hertugen den opdigtede Historie. Faderens overvældende Sorg er Aktens Thema, det er gjennemført med en Pathos og Kraft, som gjør denne Akt til Dramaets aller bedste. Fremhæves kan tillige Præstens sørgmodige Tilbageblik (i Samtalen med Sekretæren) paa sin tidligere Uskyldighed, da han ikke var indviklet i det hemmelige Partis Rænker, ikke lod sig bruge til saamange skændige Gjerninger.

I *4de Akt* ser man Hovmesterinden og Eugenie i en Havnestad, hvorfra de skulle sejle over til en Øgruppe, der er berygtet for sit usunde Klima. Derhen har nemlig det hemmelige Parti faaet Eugenie forvist, i det de, uvist paa hvilken Maade, have skaffet sig Kongens Underskrift paa en Ordre, der befaler enhver at staa hendes Ledsagerinde bi i Udførelsen af hendes Hverv.

Kun paa én Betingelse er det Eugenie tilladt at blive i Fædrelandet, nemlig hvis hun vil indgaa Ægteskab med en borgerlig Mand. — Hovmesterinden henvender sig til en ung Dommer, der er bekjendt for sin hæderlige Karakter og beder ham, hvis det er muligt, om at redde Eugenie paa denne Maade. Den unge Dommer, som er indtaget af Eugenies Person, tilbyder ogsaa denne sin Haand, men hun, der endnu er opfyldt af Tanken om hin straalende Fremtid, som var hende lovet, afslaar hans Tilbud, og bestemmer sig i sin Fortvivlelse til at anraabe Folket om Hjælp mod den frygtelige Forvisning.

I *5te Akt* ser man hende atter sammen med

Hovmesterinden, efter at hun forgjæves har appelleret til Mængdens Medlidenhed. Endnu er dog Eugenies Mod ikke ganske brudt. Hun henvender sig til andre (Byens Gouverneur, Abedissen for et Kloster) for at bede om Beskyttelse og Tilflugt, men overalt træder Hovmesterindens Ordre hindrende ivejen. Eugenie forlanger tilsidst at se det frygtelige Dokument, der forhindrer alle fra at hjælpe hende, og ser med Forfærdelse Kongens Underskrift. — Det afgjørende Øjeblik nærmer sig, hendes Tøj bringes allerede til Skibet, der skal føre hende og Hovmesterinden over til de frygtede Øer. I Angst og Uro staar hun uvis om sit Valg: .skal hun lade sig bringe til de pestbefængte Øer? Skal hun gjøre en Ende paa sin Jammer ved at styrte sig i Havet? — eller række den borgerlige Mand Haanden? I denne Uvished kommer hun til at tale med en Munk, der gaar over Havnepladsen, og erfarer af hans Mund, hvad hun alt før har hørt uhyggelige Rygter om, ja saagar faaet bekræftet ved sin Faders og Kongens Udtalelser, at der truer Riget en stor Fare, i det voldsomme Samfundsomvæltninger ere i Vente. At forlade sit Fædreland paa et saadant Tidspunkt forekommer Eugenie umuligt og uværdigt. Hun vil blive i Landet for at kunne gavne det, naar Faren truer. Hun bestemmer sig derfor til at ægte Dommeren for at faa Ret til at blive paa den elskede Jordbund. Da han i det samme kommer og vil tage Afsked med den stakkels, forviste Pige, meddeler Eugenie

ham, at hun er villig til at indgaa et platonisk Ægteskab. Dommeren gaar ind paa dette mærkelige Forslag, og Eugenie bevares derved for Fædrelandet. -- Hermed slutter Dramaet, den paatænkte Trilogis første Del.

At den unge Fyrstedatter føler, hvorledes hendes Land bliver dyrebart just i Farens Øjeblik, er smukt, men hvorfra hun faar det Haab at skulle blive til Frelse for Riget, er ikke godt at sige. Overgangen i hendes Sjæl fra uvis Vaklen og dyb Fortvivlelse til denne stolte Fortrøstning er ikke motiveret og psykologisk usandsynlig.

Af det efterladte Skema til Trilogiens øvrige Dele ser man, at det virkelig har været Goethes Hensigt at lade Eugenie optræde som en frelsende Heltinde for Kongen og Riget. Man maa imidlertid betvivle, at det vilde være lykkedes ham i de følgende Afsnit at fremstille Eugenie som Frelserinde paa en ligesaa digterisk skjøn som betydningsfuldt ment Maade. Det er netop Svagheden ved Stykket, at vi mærke, der af Digteren tillægges Hovedfiguren en Betydning, som ikke springer os levende i Møde fra Personen selv. Det *skal* betyde en hel Del mere, end det er. — I disse Revolutionsdramaer forsøger Goethe at fæstne de Indtryk og Tanker, som hin store Epoke gav ham, i digterisk Form, uden at det dog ret vil lykkes ham. De blive dels ufuldendte, dels uheldige, eller — for »*Der Bürgergenerals*« Vedkommende — en ret morsom Spøg.

I en anden Digteart, som imidlertid ikke vedkommer os her, lykkes det derimod Goethe at skabe et Mesterværk paa den samme politiske Baggrund, nemlig i sit vidt berømte Epos »*Hermann und Dorothea*«.

Et Par Aar efter Schillers Død fuldendte Goethe det Arbejde, som mere end noget andet maa kaldes hans Livs Hovedværk:

»*Første Del af Faust*«. Allerede fra sin Ungdom af havde han beskjæftiget sig med dette Æmne,[1]) og i Aaret 1790 var et Fragment af Værket udkommet, men først i sit 59de Aar (1807) fuldførte Digteren det i dets nuværende Skikkelse.[2]) Og dog er det, selv i denne Form,

---

[1]) Store Partier af 1ste Del vare allerede skrevne 1774—75 (før Weimarperioden). Fra Tid til anden optog Goethe Arbejdet paa dette Værk og lod det atter falde, afbrudt baade af ydre og indre Omstændigheder. Udførlig Redegjørelse for Værkets Genesis vil man, foruden andre Steder, kunne finde hos *Düntzer* XII.

[2]) Udgivet 1808. Naar *Gervinus* (V pag 789) bemærker: „Alles was neu (ↄ: siden Udgaven af 1790) hinzu gekommen war, zeigt auffallend die unwillkürliche Nachgiebigkeit gegen die Eigenthümlichkeiten des neuen poetischen Geschmackes“ (den romantiske), forekommer det mig, at den skarpsynede Literærhistoriker her tager Munden for fuld. Hans Bemærkning har vel sin Rigtighed overfor Bloksbjergscenerne og maaske andre Partier, men hverken i Valentinscenen eller i det store Fængselsoptrin, der begge mangle i Fragmentet fra 1790, formaar jeg at spore nogen romantisk Paavirkning.

vedblevet at være et Fragment, thi Hovedpersonens Skikkelse er aldeles ikke afsluttet, og den langt senere tilføjede 2den Del staar i saa liden Forbindelse med 1ste, at man ikke paa nogen Maade kan betragte den som en afsluttende Fortsættelse af hin. Men maa end Faustskikkelsen saaledes betragtes som ufuldført fra Goethes Haand, saa ligger det vel netop for en Del deri, at den var saa dybsindigt anlagt, at en tilfredsstillende Gjennemførelse overgik selv en Goethes Kræfter, ja maaske i sig selv var umulig. Og den fragmentariske Doktor Faust har rørt ved nogle af de Strænge, som klinge allerdybest i et Menneskes Bryst.

Jeg tror ikke, at man kan paapege nogen enkelt bestemt Grundtanke i denne dramatiske Digtning, hvorom det hele er concentreret,[1] den er overhovedet saa løs i sin Komposition, at den ikke kan kaldes et Drama i dette Ords almindelige Betydning, og kun for én af Hovedpersonernes Vedkommende (Margarete) finder

---

[1]) Dermed er ikke nægtet, at der kan paapeges bagvedliggende Grundtanker, men Enkelthederne ere ikke kunstnerisk samlede om noget Centrum. — Naar f. Ex. *Hillebrand* (ovenanførte Skrift 2det Bd. pag 273) fremhæver Kampen mellem Idé og Realisme (Aandelighed og Sanselighed) som Digtningens Grundtanke, da kan dette være ganske rigtigt eller ret rigtigt for Faustskikkelsens Vedkommende, men store Partier af Dramaet ere slet ikke beherskede af denne Grundtanke. (Mefistofeles har f. Ex. intet dermed at gjøre). Æsthetisk set kan man derfor sige, at Værket ikke er samlet om en enkelt Idé.

der en *dramatisk* Udvikling Sted. Som i næsten alle Goethes Dramaer ligger derfor Accenten mindre paa Kompositionen end paa de enkelte Partier i og for sig. Det er overhovedet altfor »incommensurabelt« et Arbejde, til at noget enkelt Synspunkt kan udtømme det, og det har da ogsaa været Gjenstand for de mest forskjellige Behandlinger. Hvad jeg tilsigter her, er kun at paapege Hovedtrækkene i den indre og ydre Handlings Gang og at belyse de tre vigtigste Figurers Ejendommelighed. [1])

I den Skikkelse, hvori Dramaet nu foreligger, følger efter det dejlige Indledningsdigt to Forspil. Det første (Vorspiel auf dem Theater), der sprudler af Vid og Ironi, skildrer en Forhandling imellem en Theaterdirektør, en komisk Skuespiller (Lustige Person) og en Digter. Direktøren forlanger et Stykke, der kan trække Masserne til Theatret og interessere dem rent stoflig, der

---

[1]) Naar *Chr. Weisse* („Kritik und Erläuterung des Goetheschen Faust" pag 55) bemærker: Die Begeisterung für dieses Werk knüpft sich fast überall zunächst an einzelne Stellen, nicht selten an solche, in denen der lyrische oder auch der philosophische Gehalt vor dem eigentlich dramatischen vorwiegt", da stemmer dette godt med, hvad ovenfor er bemærket, kun forglemme man ikke, at den *rette* Beundring for Margaretes Person knytter sig nøje til Figurens *dramatiske* Udvikling. Dette synes Weisse at overse, naar han (pag 53) mener, at de senere tilføjede Partier (efter 1790) ikke gavne den dramatiske Organisme. Til disse senere Tilføjelser hører nemlig blandt andet Fængselsscenen, uden hvilken vi slet ikke vilde have Afslutning paa Margaretes Skikkelse.

kan tilfredsstille det store Publikums Lyst til at underholdes og mores.

Digteren indlader sig nødig paa et saadant Arbejde, der synes ham at være en Krænkelse af Poesien, men Direktøren, der stadig kun ser Sagen fra den praktiske Side, og Skuespilleren, der ønsker Mængdens Bifald, om end han satiriserer over Publikum, vedblive at trænge ind paa Digteren for at faa et broget Værk bragt istand, og tilsidst afbryder Direktøren Samtalen, for at Arbejdet kan begynde. Det hele Forspil, der er holdt i en aandfuld og spillende Tone, giver Anledning baade til mange bidende Udfald mod Publikum og til dejlige Udtalelser fra Digterens Side, naar han forsvarer sin Kunst mod profanerende Misbrug.

Direktørens Løfte om, at Stykket skal vandre »vom Himmel durch die Welt zur Hölle« gaar (for 1ste Dels Vedkommende) kun i Opfyldelse med Hensyn til de to førstnævnte Steder.

Det andet Forspil, eller som det kaldes »Prolog im Himmel», bevæger sig i en ganske anden Toneart. I en halv naiv, halv humoristisk Fremstilling skildres der et Møde mellem Herren og Mefistofeles oppe i Himlen, efterat de tre Erkeengle have indledet Scenen med deres Vexelsang. Mefistofeles, der strax her begynder med sin Spot over Menneskene, mener at kunne føre selv Faust, hvem Herren nævner som et ærligt stræbende Menneske, paa gal Vej, og Herren giver den spodske Djævel Tilladelse til at øve sine Kunster overfor denne Mand, der saa liden-

skabeligt higer efter Sandhed og Frigjørelse fra alle hæmmende Baand. Herren er overbevist om, at Faust ikke vil kunne føres bort fra sit evige Ophav, selv om han i det enkelte Tilfælde ofte vil fare vild, ja Herren mener endogsaa, at det vil være til Fordel for Faust at faa en æggende Frister ved sin Side, at det vil holde hans Aandskraft levende.

Den velvillige Maade, hvorpaa Herren behandler Mefistofeles, stemmer hverken med dennes djævelske Natur eller med Guds hellige Majestæt og bliver kun tilladelig ved den barnlig-humoristiske Tone, hvori den hele Scene spiller. — Et Tilknytningspunkt for Aftalen mellem Gud og Mefistofeles har Goethe fundet i *Jobs Bog* 1 Cap. 7—12; 2 Cap. 1—7.

Selve Stykket er ikke af Digteren inddelt i Akter, men bestaar af en lang Række Scener, der ere ordnede efter Handlingens Fremadskriden.

En Inddeling i Akter lader sig dog let tilvejebringe *uden at forandre en eneste Scenes Plads*.

Den 1*ste Akt* afsluttes naturligt med Faust's Opvaagnen efter Aandekoret, der har dysset ham i Søvn, og vil saaledes komme til at indeholde: 1) Hans første Monolog, 2) Samtalen med Wagner, 3) Hans anden Monolog og Korsangene, 4) Scenen udenfor Porten, 5) Spasereturen med Wagner, 6) Besværgelsen af Pudlen, 7) Den første Samtale med Mefistofeles og Aandernes Sang, 8) Faust's korte Monolog efter sin Op-

vaagnen. Handlingen vil da i denne 1ste Akt være ført dertil, at Faust er kommet i Berøring med Mefistofeles, uden at dog nogen Pagt endnu er sluttet imellem dem.

Den *2den Akt* vil efter denne Inddeling gaa til det første Møde med Margarete og følgelig indeholde 1) Den store Scene mellem Faust og Mefistofeles, hvor Pagten sluttes, 2) Mefistofeles' korte Monolog efter Faust's Bortgang, 3) Samtalen mellem ham og Skolaren, 4) Den paafølgende lille Scene mellem Faust og Mefistofeles, 5) Scenen i Auerbachs Kjælder og 6) i Hexekjøkkenet, hvor Faust ved Trylledrikken forynges og opfyldes af erotiske Drifter.

Faust er i denne Akt blevet vundet og indviet af Mefistofeles.

Den *3die Akt* begynder da med 1) Mødet paa Gaden mellem Faust og Margarete, derpaa følger 2) Samtalen med Mefistofeles, hvor Faust forlanger, at han skal skaffe ham Besiddelsen af Margarete, 3) Margarete i sit Kammer opfyldt af Tanken paa den Fremmede, hun har mødt, 4) Faust alene i hendes Værelse, introduceret af Mefistofeles, 5) Margaretes Tilbagekomst efter Faust's Bortgang; hun opdager Juvelskrinet, 6) Mefistofeles Harme over, at Moderen har skjænket Smykkerne til Kirken, 7) Scenen i Marthes Hus mellem hende, Margarete og Mefistofeles, hvor Mødet med Faust i Haven aftales, 8) Gadescenen mellem Faust og Mefistofeles, 9) Den store Havescene og Margaretes Slutningsmonolog. Handlingen har i denne Akt udviklet

sig til, at Faust har vundet Margaretes Kjærlighed.

4de Akt aabnes med 1) Skovscenen, hvor Faust har søgt at trække sig ud af Forholdet til Margarete, derpaa følger 2) Gretchens Sang ved Rokken, 3) Katekisationsscenen, der ender med, at Margarete lover Faust at give ham Adgang til Huset den næste Nat og at give Moderen Sovedrikken, 4) Den paafølgende korte Samtale mellem Mefistofeles og Faust, 5) Scenen ved Brønden, 6) Scenen ved Madonnabilledet, 7) Valentins Monolog, Sammenstød med Faust og Mefistofeles, hans Død og Forbandelse af Margarete, 8) Kirkescenen, hvor Gretchen ængstes af de onde Aander. I denne Akt er Margarete bragt til at falde, forfølges af bitre Samvittighedskvaler og er forbandet af sin Broder.

5te Akt bestaar af 1) Walpurgisnats Scenerne, hvor Mefistofeles fører Faust omkring mellem Hexevæsnerne paa Bloksbjerg, 2) Scenen mellem de to, efterat Faust, uvist hvordan, har erfaret Gretchens sørgelige Skæbne, 3) Scenen paa Farten til Fængslet, 4) Den store Fængselsscene, hvor Margarete modstaar Faust's Bønner om at flygte med ham. [1])

---

[1]) Det mellem 1ste og 2den Scene indskudte Intermezzo hører oprindeligt ikke hjemme i „Faust“ og afbryder kun Handlingens Gang. Man maatte derfor ønske trods de mange gode Enkeltheder, at Goethe ikke havde givet det Plads her.

Stykkets Indhold er kortelig følgende:

Den lærde Doktor Faust har forgjæves gjennem Studium og Granskning søgt Løsning paa Livets Gaader. Hans Sind er for dybt til at føle sig tilfredsstillet ved alle de partielle Svar, Videnskaben giver ham i Hænde, han finder kun utilfredsstillende, ufrugtbar Kundskab deri, som ikke bringer ham nærmere til det Uendelige. Han kan ikke som sin Famulus Wagner hvile i en aandløs Lærdom, og i sin Fortvivlelse har han kastet sig over Magien for derigjennem at komme i umiddelbart Forhold til det Usynlige. Han driver det til at faa et Syn af Jordens Aand, men netop dette Syn overbeviser ham om hans egen Ringhed og Begrænsning. Fuld af Fortvivlelse over sin Afmagt synes Faust, Livet er en Kval, og beslutter at ende dette Liv, men i yderste Øjeblik afholdes han fra at drikke Giften ved at høre de fromme Paaskesange lyde ind til sig. Disse Sange bringe ham til levende at erindre sin Ungdoms- og Barndomstid, da han i from Glæde følte sig i Harmoni med det omgivende Liv. Erindringen om, at der engang har været en Tid, hvor han følte sig lykkelig og ingen indre Splid kjendte, holder Faust tilbage fra Selvmordet. [1])

Den næste Eftermiddag foretager han en Spaseretur udenfor Byen sammen med Wagner.

Det er Paaskedag, og alle mulige Folk strømme fra Byen ud i den friske Natur for at

---

[1]) Sammenlign *Gervinus* V. pag 121.

hilse det begyndende Foraar. Faust føler sig i disse Omgivelser noget lettere tilmode end i Studerekamrets Ensomhed, men hans Sjæl er dog fyldt af Længsler og Tanker, som Wagner aldeles ikke kan forstaa. Da bliver han pludselig en Hund var, som kredser rundt om dem. Wagner ser intet mærkeligt ved denne Hund, men Faust kan ikke faa Øjnene fra den. Hunden kommer nærmere og løber med dem ind til Byen, ja følger endogsaa med Faust ind i hans Studerecelle. Dens urolige Hylen og Knurren forstyrrer Faust i hans Forsøg paa at finde Opbyggelse ved Læsning i den hellige Skrift, dens Skikkelse bliver større og større, og Faust, som indser, at et overnaturligt Væsen maa have taget Bolig i Hundens Skikkelse, anvender de kraftigste Besværgelser, han kjender, for at tvinge Aanden frem. En Taagedamp fylder Værelset, og da den har fordelt sig, træder Mefistofeles frem, klædt som en omrejsende Student. Da Faust erfarer, hvem han er, og begynder paa at indlede en Samtale, bryder Mefistofeles temmelig kort af og beder Faust opsætte al videre Forhandling til et senere Besøg. Selv Faust's Ytring om, at det maaske var muligt at faa en Pagt sluttet imellem dem, glider Mefistofeles let henover og forsvinder efterat have faaet dysset Faust i Søvn ved sine hjælpende Aanders Sang. Da Faust vaagner og ser sig alene, føler han sig bittert skuffet og mener, at det hele har været en Drøm. (1ste Akt).

Nogen Tid efter banker det en Dag paa

hans Dør, og Mefistofeles træder ind. Han er denne Gang klædt som en fornem Junker med Hanefjer i Hatten og rød, guldbræmmet Klædning. Han kommer for at lære Faust den Kunst at leve let og lystigt. — I den Samtale, der nu udvikler sig, søger Mefistofeles at bestyrke den lærde Doktor i hans Mistillid til den menneskelige Fornuft og Granskning, men spotter Faust's Forbandelse af alle Livets Goder. Han skal opgive alle tungsindige Tanker og smage Livets Lyst med Mefisto til Ledsager. I sin fortvivlede Sindsstemning gaar Faust villig ind paa den Pagt, der gjør ham til Djævlens Tjener i det hinsidige Liv, imod at denne skal gaa ham tilhaande i det nærværende. Faust er vis paa, at alt, hvad Mefistofeles kan bringe ham af Jordens Herlighed, ikke vil være istand til at skjænke ham virkelig Nydelse, men kun en rastløs Tumlen fra Lyst til Lyst, han erklærer, at den Dag gjerne maa være hans sidste, da han dvæler i Øjeblikket og siger til det »Verweile doch! du bist so schön«. Mefistofeles gaar ind paa at tjene ham saalænge, og Pagten er sluttet.

Naar Faust trods denne sin Ringeagt for det jordiske Livs Lyst dog sælger sin Sjæl for at opnaa den, da er denne tilsyneladende Modsigelse begrundet i hans dybe Afsky for længer at dvæle i Bøgernes og Theoriernes Verden. Han kan ikke udholde at leve sit studerende Liv længere, han vil ind i Phænomenverdnens brogede Mangfoldighed, prøve Sanselivets Tillokkelser, opleve Begivenhed paa Begivenhed, i

rastløs Omtumlen føle det pathologiske Livs Kræfter, de umiddelbare Stemningers Magt.[1]) Han agter ikke sin Sjæl at være for dyr en Betaling, thi han har mistet Troen paa Gud og paa alt godt. Det forekommer Faust, at hans dybe Længsel efter det Uendelige ikke har ført til noget Resultat, derfor styrter han sig med fortvivlet Hjærte ind i den sansepirrende Tummel, som Mefistofeles kan byde. Det første Sted, hvor denne fører ham hen, er til den lystige Studentersamling i Auerbachs Kjælder, hvor Mefistofeles tager de broutende Studenter dygtigt ved Næsen, og derfra gaar Farten til et Hexekjøkken for at skaffe Faust den Drik, der skal forynge ham og tillige vil bringe de erotiske Drifter i Bevægelse. Faust føler først Modvilje ved at skulle faa sin Ungdom fornyet paa denne Maade, ved Hexevæsen og vilde Kunster, men da Mefistofeles spydigt forklarer, at der kun gives ét *naturligt* Middel til at vinde Livslyst og Kraft tilbage, nemlig at arbejde med sine Hænder og leve et roligt, indskrænket Liv, udvortes og indvortes, maa Faust tilstaa, at dette Middel ikke huer ham. »So muss denn doch die Hexe dran!« svarer Mefistofeles, og den store Videnskabsmand bekvemmer sig til at benytte Hexens Drik. (2den Akt).

Kort efter denne Indvielse møder Faust en Dag paa Gaden en ung Borgerpige af usædvanlig Skjønhed, der netop vender hjem fra

---

[1]) Sammenlign *Gervinus* V pag 122.

Kirken. Han tiltaler hende, men bliver kort afvist, og da Mefistofeles efter den unge Piges Bortgang kommer til, opfordrer Faust sin Fører til at skaffe den unge Pige i hans Magt. Mefistofeles gjør imidlertid Vanskeligheder og underretter Faust om, at det ikke lader sig saa let iværksætte med hende. De maa gaa frem med List, og han lover Faust at føre ham til den unge Margaretes Kammer, medens hun er borte. Ved dette hemmelige Besøg opflammes Faust's Lidenskab endnu mere, og Margarete, der ved sin Tilbagekomst finder et Skrin med Juveler, begynder at blive inddraget i den Kreds, Djævelen drager om dem begge. Mødet med Faust paa Gaden har gjort et ikke ringe Indtryk paa Gretchen, og Smykkerne henrykke hendes barnlige Sind, skjønt hun endnu ikke aner, fra hvem de komme. Det lykkes Mefistofeles gjennem Margaretes Bekjendtskab med den daarlige Marthe at skaffe et Møde istand mellem Faust og Gretchen, der ganske bliver betaget af hans Person og tilstaar ham sin Kjærlighed. (3die Akt).

Faust, der føler, at Forholdet til ham nødvendigvis maa bringe den uskyldige Pige Ulykke, søger at trække sig ud af det ved at forlade Byen, i det hans bedre Natur gjennem Omgangen med Margarete atter er arbejdet frem. Men Mefistofeles forstaar ypperligt, ved sin Skildring af den ventende Gretchens Længsel, at vække en uimodstaaelig Trang hos Faust til atter at opsøge hende. Margarete, hvis før saa rolige

Sind nu er opfyldt af Kjærlighedens Angst og Fryd, glemmer alt over sin betagende Lidenskab og hengiver sig ganske til Faust. Saa styrter Ulykken hurtigt ind over hende, idet Moderen døer, paa Grund af den Sovedrik Gretchen lader sig forlede til at give hende, og Broderen, der vil hævne hendes Ære, fældes af Faust ved Mefistofeles' Kunster. (4de Akt). For at skjule sin Skam flygter Margarete tilsidst fra Byen, vandrer om i Nød og Elendighed, dræber halvt i Vanvid sit Barn, bliver omsider grebet og dømt til Døden.

Imidlertid har Mefistofeles ført Faust langt bort og bragt ham ind i Walpurgisnattens Mysterier. Det lykkes dog ikke den kloge Djævel vedblivende at dysse hans Samvittighed i Søvn. Erindringen om Gretchen bryder midt under den vilde Tummel paa Bloksbjerg stærkt frem hos Faust. og da han erfarer hendes sørgelige Skæbne, raser han i den vildeste Harme mod sin djævelske Forfører. Mefistofeles afviser hans Bebrejdelser med den koldeste Spot og har overfor Faust's Fortvivlelse kun den hjærteløse Trøst »Sie ist die erste nicht«, det vil sige: der er mange andre foruden hende, det er gaaet ligesaa, hvorfor lamentere saameget over denne ene? Dog gaar han villigt ind paa at hjælpe Faust til at befri hende fra Fængslet, thi Gretchen er Mefistofeles' sikre Bytte, hvis hun som vanæret Flygtning vil følge Faust og ham ud i Verden. Han bringer derfor denne til Fængslet

Natten før Gretchens Henrettelse og dysser Fangevogteren i Søvn.

Men trods den Dødsangst og Sindsforvirring, som Margarete er betaget af, viser det sig at være umuligt for Faust at bevæge hende til Flugt. Det staar fast for hende, ikke at ville forsøge paa atter at vinde sit Livs Lykke ved at flygte med den Elskede. For hende er Livet afsluttet, hun venter kun gjennem Døden Befrielse for sine Lidelser. Mefistofeles træder ind og skynder paa de tøvende, men ved Synet af ham gaar det med ét op for Margarete, ved hvis Kunster hun er blevet bragt til at falde, og fuld af Rædsel over, hvem den Elskede har været i Ledtog med, søger hun Tilflugt i en brændende Bøns Beskyttelse. Forgjæves raaber Mefistofeles »Sie ist gerichtet!« for ligesom med en Løgn at trøste sig over, at hun har kæmpet sig ud af hans Magt, Stemmen fra oven svarer i samme Nu »Ist gerettet!« og Djævelen, der frygter for ogsaa at miste Faust, forsvinder med denne, medens en fjern Stemme, som Gjenlyd af Margaretes Angst for Faust, udraaber hans Navn. (5te Akt).

Man vil af denne meget korte Oversigt se, hvorledes Faustskikkelsen slet ikke føres til nogen Afslutning i 1ste Del, og hvad mere er: *fra det Øjeblik af Margarete fremtræder i Stykket, taber Faust i høj Grad sine ejendommelige Væsensmærker*, saa at han flere Steder, navnlig i den store Havescene og i Fængselsoptrinet, aldeles forsvinder i Elskeren. Medens Interessen for

Mefistofeles stadig holdes vedlige og i Henseende til Margarete bestandig stiger, bliver Faust paa ovennævnte Steder, og næsten overalt i de tre sidste Akter, kun en Figur, der er nødvendig, for at den herlige Udvikling af Gretchens Person kan finde Sted. Fremstillingen af Margaretes Skikkelse er gjennemført temmelig detailleret med Fremhævelse af de successive Overgange, naar undtages den Lacune, som findes mellem Kirkescenen (4de Akts Slutning) og Optrinet i Fængslet. Man savner noget her de nuancerende Overgange fra den brødebetyngede, men endnu ikke vanærede Gretchen, til den nedbrudte og dødsdømte Kvinde, som Faust træffer i Fængslet. Om hendes jammerfulde Omflakken i Mellemtiden kan man væsentlig kun danne sig en Forestilling ved Tilbageslutninger fra den sidste Scene. Men trods denne Lacune i Skildringen er Margaretes Skikkelse i det hele og store tydeligt gjennemført.

Det Mesterskab, hvormed de enkelte Scener ere skrevne, er noksom bekjendt, om end ikke tilstrækkelig forstaaet af mange, der nævne »Faust« som et stort Digterværk uden nogensinde selv at have arbejdet sig ind i det. Baade de Partier, der skrive sig fra Digterens Ungdom, og de senere tilføjede ere behandlede med en Overlegenhed og Dybde, som kun en stor Digter raader over. De mest forskjellige Stemninger og Situationer ere indesluttede i dette Værk. Man sammenholde kun saadanne Modsætninger som Faust's tanketunge, melankolske Monologer

i den gamle Studerecelle og Lystigheden hos den brogede Menneskesværm, der Paaskedag søger ud i Foraarsluften og glæder sig paa den mest umiddelbare Maade, eller de burschikose Studenters Lystighed med Gretchens fine Kvindelighed, da hun vender tilbage til sit Værelse, efter at Faust og Mefistofeles have været der. Eller man stille en Scene som det geniale Optrin i Hexekjøkkenet, hvor Mefistofeles' spodske Intelligens mødes med Hexevæsnets Bestialitet, overfor en Scene af den ophøjede og gribende Skjønhed som Slutningspartiet i Fængslet, og man vil forstaa, hvilket stort Stemningsomraade dette Værk indeslutter. Alene den Omstændighed, at to saa diametrale Modsætninger som Margarete og Mefistofeles, en Djævel og en ung Kvinde, *lige mesterligt skildrede*, blive fremstillede i dette Drama, gjør det nødvendigt, at Situationens Karakter maa være mangeartet. Vid og Tankedybde, Ynde og Pathos præge afvexlende Replikkerne, epigrammatisk Pointering og ædel Simpelhed gaa Side om Side. I hvor vel naturligvis ikke alle Punkter ere lige fortrinligt behandlede, saa er dog den aldeles overvejende Part af Enkelthederne ypperlig, og Digterens Mesterskab viser sig baade i saadanne smaa Scener som den ved Brønden (mellem Gretchen og Lieschen), der er realistisk i bedste Forstand, som ogsaa i de store Optrin fulde af Dybde og Skjønhed. I Walpurgisnatten kunde man maaske ønske Proktophantasmisten borte, som ikke dér har stort andet at gjøre end at parodiere Rationa-

listen Nicolai, og i Scenen mellem Mefistofeles og Faust, efter at Gretchens Skæbne er blevet den sidste bekjendt, forekommer Faust's Replikker mig ikke at staa i Niveau med, hvad Stykket ellers byder. men disse og lignende partielle Indvendinger, som kunne gjøres overfor »Faust« som overfor alt Menneskeværk, have kun meget ringe Betydning i Forhold til det Mesterskab, der viser sig paa de allerfleste Punkter.

I hvilken Grad Goethes Digternatur var vendt mod Sjæleskildringen, mod det psykologisk-typiske, og ikke fortaber sig i deklamatorisk Pathos, har man et godt Exempel paa i den dejlige Fængselsscene, hvor det ophøjede, det imposante, gaar Haand i Haand med det psykologisk nødvendige og er saaledes vævet sammen dermed, at Skildringen netop derfor bliver saa vidunderlig skjøn og sand. De voldsomme Overgange, de springende Idéassociationer, det hele urolige Stakkato-Tempo er begrundet i Gretchens Sindsforvirring og Dødsangst, men samtidig kommer det store i Situationen: hendes Sejer gjennem Nederlag, dog fuldt ud til sin Ret. — Man mærker intetsteds i denne Scene, at Digteren er fanget i sine egne dejlige Udtryk — hvad mangen Digter bliver — han fuldender Skildringen med Konsekvens, paa samme Tid som han giver den en gribende Skjønhed. Han *idealiserer ud fra et realistisk Udgangspunkt* og fletter de mest forskjellige Stemninger: Dødsangst, vemodig Erindring, Elskov, Samvittighedsnag, from Hengivelse, Sindsforvirring og Sjælshøjhed

sammen i en uopløselig Forbindelse. Derfor er denne Scene noget af det ypperste, Goethe har frembragt, og vel overhovedet noget af det bedste, den poetiske Literatur kan opvise.

Dog jeg vil ikke fordybe mig i de enkelte Sceners Detailler, hvor fristende det end kunde være, men nøjes med at minde om den forunderlige Rigdom af Aandsindhold, der er nedlagt i dem. Kompositionens Mangler, eller rettere dens Ufuldførthed for Faust's Vedkommende, er indlysende for enhver, der har beskjæftiget sig med denne 1ste Del, men erindres maa det dog, at Værket er mere ufuldendt end i sig selv fragmentarisk; derfor føjede Goethe ogsaa en 2den Del til, men forandrede ikke den 1ste, efterat den havde faaet sin nuværende Skikkelse (1807). Skade kun, at 2den Del ikke blev en virkelig Videreførelse, men kun en Forøgelse af uendelig ringere Værd!

Ved den nøjere Betragtning af *Faustskikkelsen* (i 1ste Del) møder man en dobbelt Vanskelighed, for det første den der ligger i, at Figuren er forblevet et Fragment, og dernæst, at Faust i mindre høj Grad er tegnet som et enkelt Individ, men mere er Udtryk for en Aandsretning. Man træffer derfor flere Artsmærker end Karakterbestemmelser. Alligevel maa det forsøges at udhæve de bestemmende Træk hos denne Skikkelse. »To Sjæle« siger Faust selv, da han spaserer med Wagner »bo i mit Bryst«. Den ene hæver sig i sin Længsel op over Jorden og dens Møje, op mod det hinsidige, den anden

klynger sig til denne Verden og ønsker at faa Del i dens Lyst. Aandelighed og Sanselighed ligge saaledes tæt forenede i hans Sind. [1]) Han har gjennem Studium søgt at tilfredsstille sin aandelige Naturs Hunger, men forgjæves! Hvad han længtes efter, var Livet selv i ubetinget, uafledet Skikkelse, og ingen Videnskab har kunnet skaffe Faust dette Han driver det i sin højeste Extase kun til at se *Jordens* Aand et flygtigt Øjeblik, og selv dette Syn er for stort, til at han kan fastholde det. Fortvivlet i Følelsen af sin Afmagt til at naa saa vidt frem, som han ønsker, lader Faust sin anden Natur, den sanselige, faa Overvægten og giver Mefistofeles Herredømme over sin hinsidige Existens mod at faa Del i Jordens Nydelser. Det er klart, at hos Faust er Viljen ganske opslugt af de øvrige Aandsevner, hvad han mindst af alt kan, det er at begrænse sig. Han vil eje alt: først Besiddelsen af alle Aandens Skatte, dernæst, da dette glipper, det fuldstændigste Kjendskab til hvad Jorden kan byde. Men den der vil eje alt, vil intet for Alvor, thi en virkelig Viljesytring sigter stedse paa noget enkelt. Hans Forstand er dyb og Phantasien rig, men ikke tøjlet af nogen Selvbeherskelse. Ad Erkjendelsens Vej har Faust villet erobre selve Livets Gaade, og han har sukket under Følelsen af sin Bundethed.

---

[1]) Han er som Repræsentant for det hele Menneske baade Idealist og Realist, bemærker *Rosenkranz* i sit oftere anførte Værk om Goethe (pag 338).

Den hemmelighedsfulde Modsætning mellem Menneskeaandens uhyre Evne til at ønske, til at have Forestillinger, og den enkelte Persons Indskrænkning *udadtil*, [1]) Springet fra den relative Existens til den absolute har martret hans Sjæl, og al Videnskab er blevet ham en tom Leg med Ord. Han higer efter at mærke det Uendeliges Realitet og væmmes ved altid kun at møde det betingede i Tilværelsen. [2]) — Faust faar derved nogen Lighed med Werther, [3]) men der er den Hovedforskjel imellem dem, at Werther vil ind i det ubetingede ad *Følelsens Vej*, Faust mere ad *Tankens*. Han forstaar tilfulde, at al menneskelig Erkjendelse i sin dybeste Rod er symbolsk, peger ud over sig selv, og han vil eje det, den peger paa. Han véd, at al Jordens Visdom er afledet, og han begjærer at drikke af Kilden selv. Derfor griber det Faust saa stærkt at se Giften staa paa Reolen mellem de mange Bøger, han opildnes derved, thi i denne lille Flaske er et Middel til at komme

---

[1]) Se blandt andre Steder *2den Scene* mellem Faust og Mefistofeles:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt o. s. v. (7de Repliks Slutning)

[2]) I Konsekvens med den tidligere anførte Udtalelse siger *Hillebrand* (pag 286), at Faustskikkelsen fremstiller „den Kampf zwischen dem geistigen Triebe nach dem Uendlichen und zwischen dem Gefühle der endlichen Beschränkung.“

[3]) Se Forfatterens Studie „Hamlet og Werther“ i Ugeskriftet „Nær og Fjern“ Nr. 416.

ind paa en hel anden Erkjendelses Vej end den gamle fortraadte, her er Midlet til at faa gjort denne Tilværelse skyggeagtig for sig og gjøre den hinsidige real. Men da det kommer til Stykket, evner han dog ikke at gjøre Forsøget. Erindringen om den Tid, da Himmel og Jord smeltede sammen i hans andagtsfulde Følelse, holder ham tilbage. Hvad Faust begjærer er at komme til *intuitiv* Erkjendelse af det absolute, thi han foragter den discursive Tilegnelse af relativ Kundskab. Han forsøger det derfor med Magien, men uden at naa sit Maal ad denne Overtroens Vej. — Han vil udfylde Kløften mellem Theori og Existens, mellem Tanke og sensuelt Liv, *han vil eje en Viden, der er stor nok til at slaa over i Magt*, men mærker med Fortvivlelse, hvor afmægtig han er.

Paa dette Punkt griber Mefistofeles ham, nedbryder den sidste Rest af Tillid til den menneskelige Granskning, og Sjælebevægelsen hos Faust slaar over i sin Modsætning: i Forbandelse at alt hinsidigt, i Fordring paa hvileløs Omtumlen gjennem Jordens Herlighed. Hans Tørst efter Realitet er saa stærk, at han idetmindste vil eje den jordiske, naar den himmelske bliver ham nægtet. Hvad Faust egentlig vilde var at besidde dem begge — han vil jo have alt — men naar han *uden noget Resultat* har gjort sit Liv til en pinefuld asketisk Tilværelse mellem Bøger og Instrumenter for at vinde det højeste, saa vil han dog i det mindste have det ringere i sin Besiddelse. Det er i fuldkommen Fortvivlelse, at

Faust slutter Akkorden med Mefistofeles, han haaber intet, tror intet og ønsker intet — for han ønsker alt.

Han har følt, hvorledes al hans Viden blev indenfor Ordets og Forestillingens Sfære, en fortvivlende Følelse for den Mand, der vil naa en Forstaaelse af alle Tings dybeste Sammenhæng og derved have Magt over dem! Faust bliver ved denne Stræben en Repræsentant for hin Side af Menneskeaanden, der søger at *begribe* alt, og i Følelsen af sin Afmagt kun altfor ofte slutter Forbund med Mefistofeles, men dette maa ikke misforstaas, som om Faust var en Skolastiker eller Syllogismemager, thi en saadan tror, at han *har* begrebet alt, hvorimod Faust véd, at Forsøget er mislykket. Han ønsker ikke at omsætte alting i Begreber, men at kunne omsætte sine Begreber i absolute Realiteter. Idet han føler Formalismens golde Magerhed som en Forbandelse hvile over sine Kundskaber, ønsker han at kunne flyve paa Længselens Vinger højt op over Jordens begrænsede Sfære og udbryder med Smerte:

»Was man nicht weiss, das eben brauchte man,
Und was man weiss, kann man nicht brauchen. [1])

Disse dybe Længsler stille ham højt over de aandløse Lærde, over Wagnerne, der ere tilfredse med at lægge den ene Brøkdel Kundskaber til den anden og ikke føle Trang til mere. Faust vil, naar Sagen skal udtrykkes

---

[1]) Paa Vandringen med Wagner udenfor Byen.

efter sin dybeste Betydning, gribe det evige Liv, ja Opstandelsens Forening af Kjød og Aand, *uden at lægge Vejen dertil gjennem det ethiske,* og derfor falder han med fuldstændig Nødvendighed i Djævelens Kløer. Dette stemmer ogsaa med, hvad ovenfor er bemærket, at hans Vilje er nedbrudt, thi det ethiske Menneske er villende. [1])

Den første store Følge af Pagten med Mefistofeles, nemlig Bekjendtskabet med Margarete, faa vi at se i første Del, men videre føres den oprindelige Faustskikkelse ikke.

I Kjærligheden til hende og ved Besiddelsen af hende er der en Mulighed for Faust til at forene de to modstridende Drifter i sin Sjæl, baade den sanselige og den aandelige, derfor fængsler hun ham ogsaa ved første Øjekast, men da han begynder med at sætte det sanselige øverst og paa det afgjørende Tidspunkt forlader hende, kan Margarete ikke bringe Faust den Lykke, som vilde vederkvæge hans Sjæl. Først da det er for sent, vender Faust tilbage til hende, men da er Margarete ikke længer hans, men Dødens Brud.

Intetsteds mærker man det ikke-individuelle i Faustfiguren tydeligere end i Forholdet til

---

[1]) Som et karakteristisk Træk, med Hensyn til den ovenfor paapegede Trang hos Faust til en Forening af det sanselige og aandelige, kan fremhæves, at det er Opstandelsesfestens Sange, der rive ham Giftbægeret ud af Haanden.

Margarete. Her hvor Skikkelsen skal ophøre at være Talsmand for Idéer og mere skal optræde som enkelt Person, leder man næsten overalt forgjæves efter noget individuelt-karakteristisk i hans Replikker. Kun paa to Steder bryder det stærkt frem under Kjærlighedsforholdet til Gretchen. Det ene Sted er den berømte Katekisationsscene, hvor den Elskedes Bekymring for hans Tro aflokker Faust hin pantheistiske Bekjendelse (»Wer darf ihn nennen o. s. v.«), der ved sin Foragt for Ord og Navne i Forhold til det guddommelige er saa betegnende for Faust (og for Goethe selv). — Det andet Sted er Skovscenen, hvor Faust i det dejlige Udbrud (»Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste« o. s. v.) tolker sin dybe Følelse af den Elskedes Ulykke ved at være knyttet til ham, den rastløse, fortvivlede, der ikke har nogetsteds hjemme. Med Undtagelse af disse Steder, vil man næppe kunne paavise noget ejendommelig Faustisk i hans Tanker og Følelser *hende angaaende.*

Ved det dybe Tankeindhold, der er lagt ind i denne Skikkelse, kommer Faust til at paavirke vore Tanker ligesaa meget som vor Følelse og Phantasi. Den lyriske Pathos, der bølger gjennem saa mange af hans Replikker, bevirker, at ogsaa de to sidstnævnte Aandsfaktorer sættes i Bevægelse ved Tilegnelsen af Figuren, ellers vilde den ikke være digterisk, men det bliver alligevel saa, at han beriger vort Tankeliv mindst ligesaa meget som vore andre Aandsevner. Paa Grund

af det abstrakte ved Faustskikkelsen er den i allerhøjeste Grad uscenisk, og vel ikke i mindre Grad uskikket til musikalsk-dramatisk Behandling. [1]) Den sprænger Digterværkets Rammer, thi en saa stor Repræsentant for Menneskets *intellektuelle* Lidelser kan ikke beskjæres efter nogen Form eller Regel. Digtekunstens Grænser ere naaede af denne Skikkelse, og den dybeste Grund, til at den oprindelige Faust er forblevet et Fragment, turde vel netop ligge i den Omstændighed, at han ikke er et Individ, men mere end en enkelt Person. Individets Karakter kan afsluttes i et Drama, en Aandsretning lader sig ikke saaledes begrænse. —

Mefistofeles (i 1ste Del af Faust) er vistnok en af de genialeste Skikkelser, den poetiske Literatur kan opvise. Hans Negativitet, hans Ironi og gjennemtrængende Forstand, der er forenet med den fuldstændigste Hjærteløshed, er uforlignelig fremstillet og fastholdt. Ved Betragtningen af denne Skikkelse maa man ikke glemme, at han er en ideal Figur ɔ: ikke bunden af de Betingelser, der for Mennesket ere reale. Han er en Aand, og det en ond, men ikke den totale Inkarnation af det onde, som vi tænke paa ved Ordet Djævelen (ὁ διαβολος). Mefistofeles kalder sig selv ved det første Møde med Faust for

---

[1]) *Gounods* bekjendte Opera er en musikalsk Digtning over Margareteskikkelsen, Fausttanken lader den af gode Grunde ligge.

»ein Theil« (nemlig af det ondes Magt) og spotter over Menneskenes Fordring paa Totalitet.

Ved ikke at lade Mefistofeles forestille Djævelen selv i hele hans frygtelige Majestæt har Goethe opnaaet to Ting: først at undgaa den for Digtekunsten uløselige Opgave at fremstille det onde i dets totale Storhed, og dernæst kastes der et mystisk Lys over det djævelske Riges Frygtelighed, netop ved at Mefistofeles trods al sin Ondskab og Magt dog er mindre end en endnu større ond Aand, har sin Overmand i det djævelske Dynasti. Ligesom en Konge bliver stor ved de mægtige Hofmænd, der tjene ham, saaledes stimuleres Forestillingen om Helvedes Fyrste ved denne Rangforordning. [1])

Mefistofeles, hvem »meget er bevidst«, mangler den rette Forstaaelse af det menneskelige Følelseslivs Kræfter og bliver derfor med al sin eminente Intelligens bornert ved sit ensidig onde Synspunkt. Han er baade større og mindre end Faust, større ved sin overjordiske Viden og djævelske Erfaring, mindre, saasnart Talen er om Hjærtets, Stemningernes, kort sagt det hele umiddelbare Aandslivs Omraade. Han er af

---

[1]) At det foreliggende Drama virkelig placerer Mefistofeles saaledes, ses, foruden af hele Figurens Tegning, bestemt i „Prolog im Himmel" og Bloksbjergscenerne. Man agte i førstnævnte Scene paa Herrens Slutningsreplik, og i Bloksbjergpartiet paa Faust's Replik: „Doch droben möcht" o. s. v. *De efterladte Paralipomena til „Faust" bekræfte det ogsaa.*

Digteren stillet sammen med den saa uendelig kvindelige Margarete, og Sammenstødet mellem disse to Modsætninger er overordentlig interessant at iagttage. Det morer i Begyndelsen næsten Mefistofeles at forsøge sine Kunster paa et fra ham saa forskjelligt Væsen, han betragter det maaske som en behagelig Tidsfordriv; da han tror, hun er hans visse Bytte, synker Margarete ned til at blive et blot Nummer mellem de mange, der ere bukkede under for hans Kunst (»Sie ist die erste nicht«), men da han mærker, at hun er ved at kæmpe sig ud af hans Vold, bliver han vred og alvorlig i sin Ondskab.

Mefistofeles taber til syvende og sidst i Kampen med hende, og det netop fordi han undervurderer Margaretes umiddelbare Følelsesstyrke, altsaa paa Grund af sit mangelfulde Kjendskab til denne Side af det menneskelige Væsen. Hans umaadelige intelligente Overlegenhed over denne unge Pige kan ikke bringe ham den endelige Sejer. Margarete er i sin følelsesrige Sjælfuldhed ligesaa positiv, som han er negativ, og al den Ulykke, Mefistofeles bringer over hendes Hoved, gjør hende gjennem Sorg og Elendighed kun stærkere i den endelige Kamp. Hvilke Kræfter, der kunne ligge gjemte i en Kvindesjæl, uudviklede kun ventende paa at tages i Brug, aner den fornægtende og spottende Djævel ikke; hvor skulde han, som er sammensat af ironisk Reflektion og Dyriskhed, kunne gjennemskue en umiddelbar og from Kvindenatur? Til et vist Punkt gjennemskuer

han hende saa ypperligt, at han tror fuldkommen at vide Besked med dette Sind, men det viser sig, at der er noget i hendes Sjæl, som han ikke har kunnet beregne.

Overfor Faust er Mefistofeles i de første Scener, hvor det gjælder om at nedbryde al Tro og Tillid til Forskningens Nytte, overvejende alvorlig, om end med et Anstrøg af Ironi. [1]) Da han har begyndt at føre sin Myndling om i Verden, bliver det ironiske mere fremtrædende. Han søger hele Tiden at være Faust overlegen og har en spottende Bemærkning paa rede Haand, hvergang den anden lader sig henrive af sin Følelse. — En katteagtig Smidighed, et dyrisk Behag ved det platte er nøje forbundet med hans dybe Foragt for alt, hvad der er til paa Jorden. Dog vogter han sig vel for at miste sin ironiske Overlegenhed ved disse dyriske Lyster. Da Faust i Hexekjøkkenet er Vidne til

---

[1]) Den Forskjel, som *Weisse* (ovenanførte Skrift pag. 121) vil gjøre paa Mefistofelesskikkelsen i det oprindelige Fragment (fra 1790) og i de senere tilføjede Partier, kan jeg ikke billige. At Mefistofeles i de første Samtaler med Faust optræder alvorligere og mere som Aand end senere, har sin naturlige Forklaring i den givne Situation. Og mon han ikke i Bloksbjergscenerne og i Slutningspartiet, der ogsaa ere tildigtede senere, ganske er i Harmoni med sin øvrige Optræden? Weisses udelukkende historiske Synspunkt har her som andetsteds ledet ham vild. — Med større Ret kan det siges, at *Prologens* Mefistofeles maaske ikke ganske svarer til Dramaets.

hans Plumphed overfor Hexen, vender Mefistofeles sig pludselig til ham og siger:

»Mein Freund, das lerne wohl verstehn!
Dies ist die Art, mit Hexen umzugehn.«

ved hvilke Ord han pludselig hæver sig højt over Hexen og hele hendes Maskepi.

Mefistofeles bliver kun sjeldent vred, men er dog igrunden altid opfyldt af Had og Forbitrelse, han skjuler det under en vis spøgefuld Maske, men inderst inde er han alvorlig, og netop den uudslukkelige Vrede mod det hele gjør, at han kun sjeldent kommer i Affekt over det enkelte.

Naar han i det ene af de indledende Forspil [1]) er kaldet »der Schalk«, da er dette Udtryk næppe fuldt betegnende, thi en Skælm — eller hvad man ellers vil gjengive dette Udtryk ved — har noget, om end nok saa lidt, godmodigt ved sig, men Mefistofeles besidder absolut intet heraf. Han er ikke i fjerneste Forstand Humorist, men i allerhøjeste Grad Ironiker. Saa har Margarete karakteriseret ham langt mere træffende i Katekisationsscenen, hvor hun beskriver Faust den Modbydelighed og Frygt, hans Ledsager indgyder hende, og siger, at naar han træder ind af Døren

»Sieht er immer so spöttisch drein,
Und halb ergrimmt;«

Dér have vi netop den rette Betegnelse. Spot-

---

[1]) Prolog im Himmel.

og Vrede, det er de Elementer, som opløftede i højeste Potens danne en Mefistofeles. [1])

Han er vittig og behændig, ond og skarpsindig, han finder Menneskene latterlige i deres Kamp for det gode, men gotter sig derimod ved Walpurgisnattens groteske Afskyelighed. Kun naar det gode optræder mægtigt, har han Respekt for det, og netop derfor finder han Menneskene komiske, thi deres Arbejden paa det gode fremtræder i Reglen saa stærkt blandet med Svaghed. — Mefistofeles har et ypperligt Kjendskab til den menneskelige Naturs Vrangside og mener derfor at kjende Mennesket tilbunds, men netop deri ligger, som berørt, hans psykologiske Begrænsning.

Han kjender den usynlige Tilværelses uhyre Overlegenhed over den jordiske, derfor ler han af de jordbundne Skabningers Forsøg paa at gribe det hinsidige, han ler deraf, og hans Latter er ond. Da Skolaren, som han i Faust's Kappe har givet en forvirrende Oversigt over de forskjellige Facultetsstudier, til Slutningen beder ham skrive nogle Ord i sin Stambog, skriver den spodske Djævel Slangens Ord fra 1ste Mosebog

»Eritis sicut deus, scientes bonum et malum,«

---

[1]) Naar *Weisse* (pag 156) kalder „die Genialität der Ironie“ for Grundtrækket i Mefistofeles Karakter, da er dette Udtryk i sig selv ypperligt, men *Vreden*, den skjulte Alvorlighed, hører ligesaa fuldt med til den hele Mefistonatur.

og da Studenten ærbødig har fjernet sig, ledsager Mefistofeles hans Bortgang med følgende mærkelige Ord:

»Folg' nur dem alten Spruch, und meiner Muhme, der Schlange,
Dir wird gewiss einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!«

Det er udlagt: Du aner ikke min Ven, hvilket Ansvar det fører med sig at have saadanne Prætensioner, men Du lærer det nok engang.

Det forekommer, som sagt, Mefistofeles ret pudsigt at iagttage en ung Piges Sjæleliv og føre det ind paa et galt Spor. At forvirre en ung Skolar, at tage nogle overmodige Studenter ved Næsen er ogsaa meget forfriskende, og at bestyrke den lærde Doktor Faust i hans tungsindige Mistillid til den menneskelige Viden, at nedbryde de ideale Kræfter i ham, at slæbe ham »durch flache Unbedeutendheit«, [1]) det er et Arbejde, som det nok er værd at spendere endel Tid og Kraft paa. Ved sin Evne til at sætte sig ind i Menneskenes Tankegang — idetmindste indtil et vist Punkt — bliver Mefistofeles en Mester i Overtalelse. I Skovscenen, hvor det er ham magtpaaliggende at rive Faust ud af det tilbagetrukne Liv og den stille Naturbetragtning for atter at føre ham til Margarete, udfolder han denne Evne baade ved sin Spot over Faust's

---

[1]) 2den Akt, 2den Scene (efter den ovenfor angivne Inddeling).

Naturglæde og ved sin mageløse Skildring af den ventende Margaretes Sjælstilstand. Denne Beskrivelse er et Mesterstykke i Henseende til tydelig Illustreren og udmærket klogt anvendt efter Øjeblikkets Fordring. — Mefistofeles er i Følge sin djævelske Natur en Modstander af Verdens Skaber og Styrer, men han er ikke en Oprører af samme Art som *Byrons Lucifer*. Mefistofeles modvirker Skaberen mere i det smaa, han trodser ham ikke med titanisk Mod, han er ikke bedrøvet som Morgenstjernens stolte Søn, men snarere blaseret, for saa vidt som hans dybe Had mod det gode tillader ham at være det. Ved tusinde smaa Kunstgreb søger han at forstyrre Verdensstyrelsens Plan, men véd dog godt, lige saa godt som Lucifer, at han kæmper med sin Overmand. Han lever kun i at nedbryde og er for negativ til at bygge noget op. Han hader Lyset, men véd dog tilfulde, at dets Straalekraft er uovervindelig. Alligevel glæder Mefistofeles sig ved hver lille Skygge, som han formaar at stille ivejen for det, i det han trøster sig over Tabet af den endelige Sejer ved de mange partielle og tilsyneladende Sejre, han kan vinde. Det hele er i Grunden en fortvivlet Kamp — det véd han, men finder, at der under disse Omstændigheder dog er nogen Vederkvægelse i at kunne give den Almægtige lidt at bestille ved sin Modstand, og i at narre de taabelige Mennesker.

Saaledes er efter sine Hovedtræk Goethes Mefistofeles. Der hører Genialitet til at undfange

en saadan Skikkelse, der vel at mærke ikke kan stykkes sammen ved Iagttagelser, men maa fødes ud af et Totalsyn, [1] og der hører en stor Digters formdannende Evne til at udføre den saa tydeligt, saa konsekvent i alle Enkeltheder, som det her er gjort. Det er ikke mange Digtere, der have saadant Arbejde at fremvise. [2] — Og overfor denne overnaturlige Spotter har Goethe saa stillet *Margaretes* dejlige Skikkelse.

Den eneste af Goethes øvrige Kvindepersoner, der i sjælelig Skjønhed kommer hende nær, er Iphigenie, og hun er dog saa uhyre forskjellig fra hin. Thi dér hvor Margarete er

---

[1]) At Goethes Ungdomsven *Merck* vistnok har staaet Model ved den første Udarbejdelse af Skikkelsen, ophæver ikke det ovenfor sagte, thi hverken Merck eller noget andet Menneske har været en Mefistofeles. Figuren i al sin helstøbte Genialitet er skabt, som *Rafael* af en italiensk Model har skabt den sixtinske Madonna.

[2]) Ganske pudsigt er det at se den Ulejlighed, de Fortolkere, der ikke ville tage Digtningen paa Ordet og opfatte Mefistofeles som et virkeligt, overnaturligt Væsen, have med at omforklare og udrationalisere ham. Saaledes *Düntzer* og *Hillebrand*, hvilken sidste indrømmer, at Mefistofeles ikke *betyder* men *er* det Onde „allein er ist es nicht *für sich*, sondern nur in Beziehung auf den Menschen, er ist die *in den Menschen selbst sich erzeugende und fortbewegende* Negation des Guten o. s. v.“ Ud fra et lignende Standpunkt opfatter Düntzer Scenen i *2den Del*, hvor Mefistofeles fremmaner Helvedsaanderne, som Ironisering fra Goethes Side over det naive Folkesagn (!). At Mefistofeles vilde more sig kosteligt over disse Forsøg paa at omsætte ham i Begreber, kan næppe betvivles.

skjønnest og størst, det er ikke paa hint første, primitive Standpunkt, hvor hun i sin Uskyld kunde have visse — om end meget svage — Overensstemmelser med Iphigenie. Hun er ganske vist paa dette Standpunkt fuld af Ynde og tiltalende Naivitet, men vil man se Margarete i hendes ædleste Skikkelse, da maa man besøge hende i Fængslet, hvor hun som en domfældt Kvinde viser sig baade Faust og Mefistofeles overlegen, trods Dødsangst og Nedbrudthed afviser enhver Fristelse til at flygte fra sin Straf.

Netop ved Metamorfosen fra naiv Uskyldighed gjennem Fornedrelse til gjenerhvervet Idealitet vinder hendes Person sin højeste Skjønhed. Overgangen fra medfødt Renhed til dyrekjøbt Sjælshøjhed er Margareteskikkelsens Poesi. Men denne Aandsbevægelse er Iphigenie fuldstændig fremmed.

Var Margarete blevet staaende paa sit første Stadium, vilde hun ikke have været mere end en jævn, borgerlig lille Pige. Var det lykkedes Mefistofeles ikke alene at faa hende til at falde, men til at forblive i Faldet, vilde hun kun være et Billede paa et ødelagt Menneske, men just dette, at hun med Tabet af sin hele udvortes Lykke, ja med Tabet af sin Forstand og sit Liv, kjøber sig den endelige Sejer, gjør hendes Person saa dyb og skjøn. *Alle tre Stadier ere nødvendige til at faa den hele Margareteskikkelse frem.* Hendes oprindelige Barnlighed vinder først gjennem Ulykken en saadan Styrke, at hun til Slutningen kan være større end sin Elendighed.

Det gribende ved Skikkelsen ligger altsaa fortrinsvis i *Udviklingen*, medens Iphigenie var skjøn ved sin *Forbliven* paa det samme Standpunkt. Det afgjørende Moment hos Margarete er *Gjenerhvervelsen* af den tabte Idealitet, medens det hos Iphigenie ligger i *Bevarelsen* af den medfødte Renhed. Den sidste er stille og afdæmpet i sin Følelse, den første kastes ind i de voldsomste Sindslidelser. Den ene holder alt urent borte fra sig og udfolder en dyb Fasthed og Sjælsadel, den anden naar først sin Naturs højeste Udvikling gjennem Nederlag og Beskæmmelse.

Iphigenie er Margarete uendeligt overlegen paa dennes første Standpunkt, hun vilde med Rædsel betragte den andens dybe Fald, men paa det tredie Stadium vilde vistnok Margarete have noget at fortælle, som den pletfri Iphigenie kunde lære meget af.

Det ydre og indre Liv har fra først af været meget begrænset hos Gretchen. Hun har lært at arbejde og at passe sin Gjerning akkurat. Hendes Vej er gaaet fra Hjemmet til Kirken og fra Kirken til Hjemmet. Lidt Selvretfærdighed har indsneget sig i hendes unge Sjæl, thi den uprøvede Fromhed dømmer let andre strengt.[1] Den ene Dag er gaaet stille hen som den anden, og det tilvante har været hende kjært.

Hvad tænker en saadan lille Pige paa, der

---

[1]) Se den lille Monolog efter Brøndscenen: „Wie konnt' ich sonst so tapfer schmälen o. s. v."

er holdt til Tarvelighed og Arbejde? Hun tænker vel ikke meget, thi hendes Aandskræfter ere endnu ikke for Alvor tagne i Brug. Hvad hun skal blive til, er endnu gjemt i Fremtidens Skjød. Tanken kan ikke løfte sig højt, Hjærtet kan ikke banke stærkt, thi alle Indtrykkene udefra ere rolige og smaa, alt er begrænset og tilvant.

Saa venter et saadant Hjærte i stille Sundhed, iagttagende de smaa Nuancer i Forholdene rundt omkring, uden Fordring til Livet, kun maaske med et lille svagt Haab inderst inde om, at der engang vil ske noget, men fuldkommen beredt til at fortsætte dette stille Liv, saa længe det skal være.

Men en Dag, da Margarete som sædvanlig har været i Kirke og er paa Vejen hjemad, møder hun en Mand, som har den Dristighed at tilbyde hende sin Arm og sit Følgeskab. Hun afviser naturligvis denne Tilnærmelse, thi for en ung Gretchen staa alle fremmede Mænd som noget faretruende, noget man vel maa vogte sig for. Han har imidlertid gjort et betydeligt Indtryk paa hende, og hjemme i sit Kammer tænker Gretchen paa, hvem det dog kan have været. Om Aftenen finder hun til sin store Forbavselse et Skrin med Smykker i sit Værelse. Hun pynter sig for Spøg med den uvante Pragt foran Spejlet og kan ikke begribe, fra hvem den kommer.

Men da hendes Moder ser Juvelskrinet, bliver hun urolig over den hemmelighedsfulde

Gave, raadfører sig med en Præst, om hvad hun skal gjøre dermed, og Præsten formaar hende til at skjænke Skatten til Kirken trods Margaretes Uvilje derved.

Nogen Tid efter finder Gretchen paa ny en Kasse med Smykker i sit Værelse. Hvad kan dog dette betyde? Der begynder sandelig at ske noget.

Hun gaar hen til en Nabokone med Smykkerne, thi den Maade, hvorpaa hendes Moder har disponeret over de første Juveler, falder ikke rigtig i Gretchens Smag, og hun betror sig til Fru Marthe om denne sælsomme Hændelse. [1])

Men dér træffer hun sammen med saadan et forunderligt Menneske, en Rejsende, der bringer Marthe Underretning om hendes Mands Død. Og denne Fremmede lader til at finde Gretchen meget smuk, ja behandler hende med en udsøgt Høflighed, der ikke undlader at gjøre sin Virkning paa hendes uerfarne Sind. Manden aftaler med Fru Marthe at komme igjen samme Aften og bringe en Rejsefælle med sig. Han indbyder Margarete til at gjøre dennes Bekjendtskab: hans Ven er en vidtberejst Mand, der altid viser sig forekommende mod Damerne. — Og Gretchen kommer til Marthes Have om Aftenen. finder dér den Herre, som fornylig tiltalte hende paa Gaden, bliver ganske betaget af

---

[1]) At Margarete her handler bag sin Moders Ryg hævner sig frygteligt paa hende. Sammenlign *Düntzer* XII pag 111.

Kjærlighed til ham og er fra den Stund ikke længer den samme som før.

Hvem den Elskede er, véd hun ikke. Hun véd kun, at han er hende saa uhyre overlegen i Forstand og Kundskab, og at hun elsker ham over al Maade. Den tidligere naive Ro i Sindet er ombyttet med en Uro, der paa éngang er sød og smertelig. Kun *ham* tænker hun paa, kun *ham* længes hun efter. — Denne Sindsforandring er stor.

Men hvor forhadt bliver ikke efterhaanden hans Ledsager for hende! Denne underlige Mand, der baade ser saa spodsk og saa vred ud. Det isner hende ind i Sjælen, hvergang han er tilstede, det vilde være hende umuligt at bede i hans Nærværelse. Hvem han er, véd hun ikke. Hun véd kun, at han er hende saa uhyre imod og gjør hende bange. Hun føler, at han er noget usædvanligt, men tillige vistnok noget usædvanlig ondt. Og intet Under, at Margarete tænker saaledes, thi den Udvikling, hun gaar igjennem i Kjærlighedens Skole, skærper Blikket for de forskjellige Livsmagter. Djævelen er ved at trække Nættet sammen om hende, og hun skjælver.

Da Margarete har hengivet sig til Faust, bryder Ulykken Slag i Slag løs over hendes Hoved: Moderens Død, Broderens Drab og Forbandelse af hende og endelig Faust's Flugt fra Byen. Skam og Vanære, Anger og Fortvivlelse drive hende bort fra Hjemmet, ud blandt Fremmede, hvor hun maa betle om Brødet.

Denne voldsomme Forandring af alle hendes Forhold berøver tilsidst Gretchen Forstanden.

Og dette er højst forklarligt, thi Omvexlingen fra et stille, indsnævret Liv i Uerfarenhed og barnlige Tanker til disse rystende Sjælslidelser er uhyre stor. Hun, der var sit Hjems Stolthed, har paa én og samme Tid mistet Slægt, Ære og Hjem, og han, for hvis Skyld hun har sat alt andet tilside, har forladt hende. — Da Margarete føder sit Barn, dræber hun det og er derved kommet til det yderste Punkt af sin Fornedrelse, bliver fængslet og dømt til at have sit Liv forbrudt.

Hvis man et Øjeblik vil stille den pletfri, lidt selvretfærdige, men naive Pige, som hin Dag havde det skjæbnesvangre Møde med den fremmede Herre paa Vejen fra Kirken, sammen med denne domfældte Synderinde, da vil man forstaa, hvor meget der maa være sket, hvilken Sum af Lidelser der er gjennemlevet, inden det kunde komme saavidt.

Men gjennem alle disse Nederlag er den endelige Sejer i al Stilhed blevet forberedt. Thi hvad Mefistofeles egentlig sigter paa, det er ikke at tilføje Margarete denne eller hin Ulykke, men at ødelægge og fordærve hendes hele Person, hendes inderste Væsen. [1]) Hvis dette ikke lykkes ham, bliver Resultatet dog et Nederlag for den

---

[1]) „Er will mich!“ udraaber Margarete, da Mefistofeles viser sig i Fængslet. — Denne Accusativ siger meget.

kloge Djævel. Og saaledes gaar det virkelig. I den herlige Fængselsscene, hvor hun afslaar at flygte med Faust, viser det sig, at Mefistofeles ikke har formaaet at ødelægge hendes Sjæl. Han har ikke betænkt, at samtidig med at hun mistede det ene efter det andet af ydre Goder, udviklede hendes Sjæl sig fra Barnlighed til prøvet Styrke, og de Spirer, som fra først af have været gjemte i hendes Sind, have indeholdt langt større Kræfter, end Mefistofeles formodede. *Han har derfor ikke frygtet for at berige hende med Erfaring*, uden at ane, at denne vilde styrke og ikke knuse hende.

Men i Fængslet erfarer Mefistofeles, at den angrende Margarete er stærkere end den uskyldige. Han har trukket hende gjennem Snavset og ment, at hun selv skulde blive til Smuds, men af den faldne Gretchens nedbrudte Skikkelse hæver den Margarete sig op, der i sin Pathos er al hans Intelligens overlegen.

Hun gjennemskuer i sidste Øjeblik Mefistofeles og forstaar, hvem han er, men med det samme er hun ogsaa udenfor hans Indflydelse, kun i Forklædning har det onde haft Magt over hende.

Da Margarete med det forfærdet-ophøjede Udraab *»Gericht Gottes! Dir hab' ich mich übergeben!«* bryder Broen af mellem Faust og sig, er hun en ganske anden end den naive lille Pige, som lod sig lokke til Marthes Have, hun er gjennem sin Forfærdelse blevet stor.

Mefistofeles har mishandlet hende saaledes,

at han nu ikke kan tilføje hende mere ondt, og naar han ikke har kunnet faa Margaretes Følelse ødelagt, hjælper det ham kun lidt, at hendes Hoved er blevet fortumlet, — hos Margarete er Hjærtet det centrale. Det ubevidste Sjæleliv, den naive Følelses Kræfter fejre i hendes Person en uhyre Triumf over al hans kolde Kløgt. Hans Psykologis Mangel: Fejlsynet paa de gode Kræfter i Mennesket, vrister ham tilsidst Byttet af Hænderne. Da Margarete kommer paa det Punkt, at hun *forstaar* Djævelen, slaar hendes Følelse over i Intelligens, og saa er der for Mefistofeles intet andet at gjøre end at flygte med Faust.

Men Vejen fra Barndomslivet i Moderens Stue til hin Kamp den sidste Nat i Fængslet har for Margarete været frygtelig at gjennemvandre.

Mødet med Faust har været det afgjørende Vendepunkt i hendes Liv, der har bragt hende ind i den smertefulde Udvikling, som skulde give hendes Sjæl dens største Kraft.

Betragtningen af Margaretes Person frembringer et rystende, men først og fremmest dog et ophøjet Indtryk, fuldført som den er af en Mester, der stod paa Højden af sin Kunst. [1])

---

[1]) Den fine Bemærkning, som *Weisse* (pag 142 f.) gjør, at Goethes Kvindeskikkelser i hans Ungdomsværker væsentlig ere naive, men senere, i Analogi med Digterens personlige Livsudvikling, hæve sig til Storhed i Selvbevidstheden, kunne vi ogsaa anvende paa Gretchens

Ved de tre Hovedfigurer og ved de indskudte Sceners Genialitet er første Del af Faust blevet et Værk af allerhøjeste Rang. Kun den nøjeste Forening af gjennemtrængende Forstand og dyb Phantasi har kunnet frembringe et saadant Arbejde, der i en fragmentarisk Komposition byder os det ene mesterlige Billede efter det andet.

Det er et Værk, som atter og atter maa studeres for ret at forstaas, et Værk, der voxer for ens Øjne, jo mere man beskjæftiger sig dermed, og som egentlig ikke gaar ind under nogen æsthetisk Kategori, fordi det danner sin egen.

Det er Frugten af en eminent Digterbegavelses

Skikkelse, thi Fængselsscenen, der skildrer hendes tredie Stadium, er, saa vidt man véd, digtet i Goethes fuldmodne Mandomsaar, hvorimod de øvrige Margaretescener skrive sig fra Digterens Ungdom. Weisse drager for Gretchens Vedkommende ikke Konsekvensen af sin egen Bemærkning.

Naar Biskop *Martensen* i sin Ethik (Den almindelige Del. Afsnittet om Optimisme og Pessimisme pag 229) bemærker, „at Menneskelivet kjender langt højere Harmonier end Goethes, just fordi det kjender langt dybere Dissonanser, end Goethe har villet erkjende,“ forekommer det mig, at den højtærede Fortatter glemmer Margaretesskikkelsen, som han, mærkeligt nok, slet ikke nævner mellem Goethes Figurer. Højere Harmoni end den, der fremkommer ved Bevægelsen fra Uskyld gjennem Fald til Frelse, kjender Menneskelivet næppe. Margarete gaar gjennem Synd til Oprejsning og er derved den af alle Goethes Figurer, der mest grunder i den kristelige Livsanskuelse.

successive Udvikling, og man er ved Læsningen stundum i Tvivl om, hvor vidt man skal beundre Digteren eller Tænkeren mest.

Ynglingens Længsel, Mandens Erfaring, den skarpe og dybe Iagttagelse af Livets forunderlige Spil, af Kvindehjærtets Udvikling gjennem Kjærlighed og Fristelse findes nedlagt heri, altid træffende og distinkt i Udtrykket, ofte fremført med en betagende Skjønhed.

Alt efter som Digteren Skridt for Skridt gik frem paa sin Livsbane, har han indesluttet i dette Værk de skjønneste og dybeste af sine Indtryk, og da han, efter Samlivet med den ypperste af sine Medbrødre i Apollo, stod paa sin Digterbanes Højdepunkt, gav han det den Afslutning og Form, som det siden stedse har beholdt, og skjænkede den tyske Nation — men derigjennem hele den civiliserede Verden — et Værk, der hører til Literaturens herligste Skatte.

IV.

Med 1ste Del af Faust var den Part af Goethes dramatiske Virksomhed, der har stor og blivende Betydning, afsluttet. Af de dramatiske Arbejder, der fulgte efter den endelige Udgivelse af Faust 1ste Del, mener jeg det kun nødvendigt at omtale »*Pandora*«, »*Epimenides' Erwachen*« og *2den Del af Faust.* [1])

---

[1]) Rent værdiløse Ting som Lystspillet „*Die Wette*“ (1812), eller Snurrepiberier som Fortsættelsen af Texten til „*die Zauberflöte*“ kan med Rette forbigaas.

»Pandora«, af hvilket kun 1ste Akt er fuldført, udkom i sin nuværende Skikkelse 1810, men de tidligst fuldendte Partier vare allerede offentliggjorte et Par Aar iforvejen.

Stykket har været Gjenstand for meget forskjellige Udlægninger, og en gjennemført Forstaaelse af denne Digtnings Allegori kan være vanskelig nok, alene af den Grund at Dramaet er forblevet ufuldført, og det efterladte Skema over Fortsættelsen i Følge sin Natur ikke kan give detaillerede Oplysninger desangaaende.

Som Stykket foreligger, kan jeg, med al Anerkjendelse af mange smukke Enkeltheder, ikke tillægge det nogen betydelig Rang mellem Goethes Værker. Ganske vist vil kun en gammel Mester kunne skrive et saadant Stykke, det er indlysende baade af Versenes overlegne Behandling og af det heles fornemme Holdning, men synderlig videre end til disse mere udvortes Fortrin naar Værket ikke. Figurerne ere abstraktallegoriske uden nogen fremtrædende Individualitet, og paa den anden Side ikke storslaaede nok i deres Allegori til at lade os glemme hin Mangel. Det er et hyperidealistisk Arbejde uden Kraft og Saft, uden den eminente Overlegenhed i Anskuelsen, som alene kan bære et saadant oppe. Hvad end Goethe har tænkt sig som dette Stykkes Idé, saa er det et talende Bevis for, hvor afmattet hans Kunst blev, saasnart han forlod det selvoplevedes Territorium og vilde konstruere Digterværker ud af sine theoretiske Spekulationer.

Hans Digterbegavelse var nøje knyttet til, hvad han levende havde anskuet eller sjæleligt gjennemkæmpet, og det var givet ham at forvandle slige Indtryk til Guld mellem sine Hænder. Men at tage Stade i Skyerne eller paa Toppen af selve Parnas og gjøre Gudernes Sprog forstaaeligt for Menneskene, det var ikke hans Kald.

Derfor er der noget saa skyggeagtigt og livløst ved Værker som »*Epimenides' Erwachen*«, største Parten af »*Faust 2den Del*«, — tildels ogsaa ved »*Pandora*«. Selv om Goethe i det sidst nævnte Arbejde forstaar at aflokke os Anerkjendelse af adskillige Enkeltheders sproglige og lyriske Skjønhed, selv om vi indrømme, at nogle Steder endogsaa kunne kaldes overmaade smukke og yndefulde. gjør det hele dog intet blivende Indtryk og kan næppe siges at have haft nogen Betydning for den tyske Literatur. Fragmentets Hovedfigur er *Epimetheus*, der tungsindig drømmer om og længes efter den dejlige *Pandora*, der engang har været hans Hustru, men atter har forladt ham og Jorden. Som Modbillede til Epimetheus staar Broderen *Prometheus*, der er skildret som den energiske, arbejdslystne Titan og Menneskefader.

Hans Søn *Phileros*, der mener sig bedraget af sin Elskede, Epimetheus' Datter *Epimeleia*, vil i sit Raseri dræbe denne, men holdes tilbage af Prometheus, som derpaa jager Sønnen i Landflygtighed.

Phileros styrter sig fortvivlet i Havet, men

reddes ved Gudernes Hjælp. Epimeleia, der ogsaa har søgt Døden af Sorg over det brudte Forhold, frelses ligeledes, og de Elskende forenes paa ny.

Ifølge det efterladte Skema kommer Pandora tilbage til Jorden og hæver den foryngede Epimetheus op med sig, efterat først Guderne have skjænket Menneskene en underfuld Gave.

Den detaillerede Udlægning af Stykkets Enkeltheder og Skemaets mange Mærkeligheder kan man med Fornøjelse overlade Tyskerne, da det sidste frembyder en vid Mark for Hypotheser, og den fuldførte Akt næppe vinder synderligt i poetisk Værd selv ved den skarpsindigste Udlægning af det allegoriske Klædebon, hvori Grundtanken er indhyllet.

»*Epimenides' Erwachen*«, som blev opført 1815, er et allegorisk Festspil, der nærmest maa opfattes som en Undskyldning fra den aldrende Digters Side for hans Holdning overfor den tyske Frihedskamp. Hvad der kan indvendes mod »*Pandora*« gjælder i endnu højere Grad dette Stykke, som i sin allegoriske Bleghed ganske vist har nogle smukke Vers at fremvise, men i det hele er overmaade virkningsløst og langt mere forunderligt end værdifuldt. I »*Pandora*« findes der dog Spirer til en dramatisk Handling, men i »*Epimenides' Erwachen*« blive vi afspiste med theatralske og allegoriske Kostumeringer, som dække over et meget magert Indhold.

Den tyske Frihedskamp mod Napoleon danner

Baggrunden for Allegorien, og den gamle græske Digter Epimenides er benyttet som Vehikel for Goethes egen Person. [1])

Fra disse to mindre Arbejder komme vi til Betragtningen af Digterens sidste Værk: den *2den Del af Faust*, som først afsluttedes et halvt Aarstid før hans Død.

Man gjør vistnok ikke dette forunderlige Arbejde Uret ved at sige, at det *som Helhed* ikke er vellykket, da det for Størstedelen bestaar af temmelig matte og taagede Enkeltheder, der meget løst forbundne virke i høj Grad trættende ved en uforholdsmæssig Vidtløftighed. At enkelte Partier ere Mesteren værdige formaar ikke at redde den store Masse af uklare og langtrukne Enkeltheder fra den Dom, som med Rette maa fældes over en digterisk Produktion, der er saa uplastisk og nebuløs i sine fleste Scener. Værket viser tydeligt, hvorledes en vis Hang til mystisk Allegoriseren bemægtigede sig Goethe i hans Alderdom, og han har i dette Arbejde behandlet baade Æmnet og sit Publikum meget ugenert ved at indflette allehaande Hentydninger paa bestemte Forhold, der vare traadte ham i Møde, uden at lade Sujettets digteriske Gjennemførelse

---

[1]) *Rückerts* bidende Distichon:
„Vornehm war ich schon längst, und bequem, nun hab' ich bequemt mich,
Auf vornehme Manier auch patriotisch zu sein."
er vistnok for strengt overfor Goethe selv, men rammer Stykket.

være det eneraadende Princip. Jeg skal for nærmere at begrunde det her sagte *kortelig* gjennemgaa Værkets vidtløftige Indhold.

I en Indledningsscene ses Faust hvilende paa en græsklædt Plet omgivet af venlige Alfer, der ved deres Sang søge at gjøre hans Søvn mild og rolig. Han vaagner ved Solens Opgang og begiver sig bort efter i en Monolog at have givet sin halv melankolske Stemning Luft, der sammenfattes i den sidste Strofes Udsagn »at vi kun besidde Livet i en farvet Afglans«. Han føler, at den tidligere Stræben efter umiddelbar Besiddelse af det højeste var fejlagtig, da Mennesket ikke kan taale en saadan Fylde, lige saa lidt som man kan taale at stirre ind i Solen, naar den viser sig i sin fulde Glans. [1]) Denne Betragtning kommer imidlertid i Modstrid med Faust's senere Stræben efter at besidde Helena. Vi føres derpaa til et middelalderligt Kejserhof og erfare gjennem en temmelig langtrukken Scene, at der hersker Pengemangel i Landet.

Mefistofeles antages som Hofnar og giver Kejseren det Raad at hjælpe sig ud af Manglen ved at erklære alt Guld og alle Kostbarheder, som ligge gjemte i Rigets Jord, for sin Ejendom, et Raad Kejseren senere følger og udsteder Papirspenge paa disse Værdier. Den svage og forlystelsessyge Kejser søger derpaa Adspredelse i en stor Hofmaskerade, der med sine Masser af Figurer og Optog meget vidtløftigt beskrives.

---

[1]) Sammenlign *Weisse* ovenanførte Skrift pag 165 f.

Hvad Goethe har tænkt sig eller ikke tænkt sig ved disse allegoriske Figurer, eller hvad der muligvis ligger i disse af højere, mystisk Betydning, har i æsthetisk Henseende endelig ikke saa overmaade meget at sige, thi den Allegori, der ikke aabenbarer sit Indhold let og utvungent, hører ikke Poesien til, den være nok saa dybsindig. At Faust skjuler sig bag den optrædende Plutos Maske, have vi Goethes egne Ord for, og at Mefistofeles fremtræder som »Der Geiz« giver sig af Sammenhængen, men forøvrigt er det kun lidet lønnende at opholde sig ved denne allegoriske Misbrug af Poesien. [1]) Ved Maskeradens Slutning præstere Mefistofeles og Faust et pyroteknisk Skuespil, der indhyller Kejseren og Hoffet i Flammer, men efter den første Forfærdelse viser sig kun at være et magisk Kunstværk.

Den næste Morgen blive vi, efter en Scene der skildrer de udstedte Papirspenges mirakuløse Virkning, Vidne til en Samtale mellem Mefistofeles og Faust. Denne sidste, der ved Hoffet optræder som Magier, har lovet Kejseren at fremmane Paris og Helena, hvortil han nu fordrer Mefistos Hjælp. Efter nogle Indvendinger gaar Mefistofeles ind derpaa og meddeler Faust, at

---

[1]) Dem, der ønske at anstille Skarpsindighedsøvelser over slige Æmner, henviser jeg til *Düntzers* indgaaende Exegese af disse og følgende Scener (XIII Bd.) Ogsaa *Weisse* har anvendt megen Eftertanke paa at tyde denne anden Dels Gaader (ovenanførte Skrift III).

han til den Ende maa begive sig til »die Mütter«, nogle hemmelighedsfulde Væsner, der trone i uhyre Ensomhed. Faust vover Forsøget og synker i Jorden udrustet med en temmelig ubegribelig Nøgle, som han skal bruge paa denne Expedition. [1])

Disse Mødre ere Væsner, for hvis Blik al Skabningens Idéer svæve, og Faust's Gang til dem betegner maaske hans Selvfordybelse i Skjønhedens (Helenas) Idé. [2]) Saa samles Hoffet for at se paa det lovede Skuespil, men da Helenas Skikkelse virkelig viser sig, bliver Faust, der i hende mener at se Indbegrebet af alt skjønt, saa betaget af Synet, at han vil gribe fat i hende. Billedet forsvinder, en stor Explosion finder Sted, og Faust bæres bevidstløs bort af Mefistofeles. Hermed slutter 1ste Akt. [3])

I den næste føres vi først til Faust's gamle

---

[1]) *Plutarch* omtaler et Sted nogle Gudinder, der kaldes „Mødrene“, som viste sig ved den lille Stad Engyon paa Sicilien.

[2]) Se *Düntzer* XIII pag 49. Sammenlign *Weisse* pag 191 f.

[3]) En sindrig Fortolkning af denne Fremmanelsesscene, som ad privat Vej er kommet mig i Hænde, hævder, at der heri er sigtet til den fichteske Idealisme, i Følge hvilken alt objectivt er tilstede i „jeget“ selv. I Følge en saadan Idealisme maa jeget kunne fremmane alt af sin egen Bevidsthed, om det saa var selve den skjønne Helena. At Skikkelsen forsvinder skulde i Følge denne Fortolkning vise Goethes Ironi over Fichtes Forflygtigelse af Objectiviteten. Jeg lader denne Fortolkning staa ved sit Værd.

Studereværelse, hvor Mefistofeles har bragt den bevidstløse hen. Efter en Scene mellem Mefisto og Skolaren fra 1ste Del, der nu er blevet en stortalende philosophisk (fichtesk) Baccalaureus, komme vi til Wagners Laboratorium og træffe ham ivrigt beskjæftiget med at frembringe et Menneske ad chemisk Vej. Mefistofeles spotter herover, men Forsøget lykkes virkelig for saa vidt, som der ud af de chemiske Sammensætninger fremkommer et Slags menneskeligt Væsen, som imidlertid forbliver indesluttet i en Glasphiole. [1]) Dette Væsen er Homunculus. Til vor store Forundring paatager denne Skabning sig at føre Faust, der ligger i mythologiske Drømme, til den klassiske Walpurgisnat, som holdes paa Pharsalussletten. Derhen gaar nu Farten, medens Wagner med Bekymring ser sit Produkt svæve bort.

Paa Pharsalussletten vaagner Faust. Hans første Ord er »Wo ist sie?« nemlig Helena. Og nu styrtes vi ind i et Virvar af Sphinxer, Griffe, Myrer, Nymfer, Sirener o. s. v., der hverken er lysteligt at se til eller godt at faa Forstand af. Faust henvises af Sphinxerne til Chiron, træffer omsider denne og føres paa Kentaurens Ryg til Præstinden Manto, der lover at bringe ham til Persephone, hvor der jo er en vis Udsigt til at

---

[1]) Man kan tænke sig, at det er Mefistofeles, der skaffer ham ind i Phiolen. Den sovende Faust's Nærværelse har, som *Weisse* bemærker, maaske ogsaa Indflydelse paa dette mærkelige Væsens Tilblivelse.

træffe Helena. Imidlertid præsenteres der os en broget Blanding af forunderlige Væsner, som allesammen tale i formelt fortræffelige Vers: Seismos og Pygmæer, Gnomer og Ibykus' Traner, Lamier og Empuser, Anaxagoras, Thales o. a., foruden de førnævnte.

Striden mellem den neptunistiske og vulkanistiske Jorddannelsestheori symboliseres og afgjøres til Fordel for den første (eftersom Goethe selv var Neptunist). [1])

Mellem alt dette stolprer Mefistofeles omkring, men føler sig ikke hjemme i det antike Hexevæsen og er temmelig mat i sine Bemærkninger. Han træffer tilsidst paa Phorkyaderne og laaner den enes Skikkelse.

Vi erfare, at Nereus samme Nat skal have den Glæde at se sin Datter Galatea ved det ægæiske Hav, og derhen føres vi sluttelig. Homunculus, der længes efter at befries fra sin Glasskaal, efter at vinde Skikkelse (»zu entstehn«), faar af Proteus det Raad at slutte sig til Galateas Tog, og idet denne Gudinde drager forbi i et pragtfuldt Optog af Nereider, Tritoner, Telchiner o. s. v., svæver Homunculus efter hende, oplyser med stærke Flammer sin Glasphiole, og den brister mod Gudindens Vogn. Hermed slutter Akten, og man ønsker sandelig ikke mere af

---

[1]) *Düntzer* gjør opmærksom paa, at vi først træffe de raaere Anskuelsesformer fra den gamle Mythologi (Sphinxer, Griffe o. s. v.), men arbejde os til Slutningen frem til Galatea, den skjønne Havgudinde.

samme Slags. I denne Akt kulminerer Værkets nebuløse Forvirring, der somme Steder næsten grænser til det parodiske. Selv om man kan underlægge Homunculus' Drift mod Havets Datter en eller anden fornuftig Tanke, [1]) bliver dog Billedet: den i Phiolen svævende Skabning, hvis Beholder gaar itu mod Galateas Vogn, lige atroct og forunderligt.

At Versene i de talløse Kor og Vexelsange ere ypperligt formede, er alt bemærket, at hist og her et virkelig gyldent Ord findes, skal heller ikke nægtes, og lige saa lidt, at Scenen mellem Chiron, Manto og Faust er mere plastisk i sin Phantasi end det øvrige, men den store Masse af forvirrede og matte Billeder i denne klassiske Walpurgisnat virker dog i høj Grad trættende paa Læseren. Hvad der fremføres, er saa forunderligt, at et Referat næsten faar Udseende af en Parodi, selv om dette ikke har været Hensigten, og Stoffet er saa lidt poetiseret, at man næsten ikke kan tilegne sig det uden Kommentar. Sammenligner man denne Walpurgisnat med den tilsvarende i 1ste Del, er Forskjellen iøjnefaldende. Thi skjønt hele Skildringen ogsaa dér er phantastisk, er den dog anderledes samlet og anskuelig. Og i Bloksbjergscenerne tabe vi ikke Faust af Syne (und-

---

[1]) *Düntzer* opfatter ham som et Symbol paa Faust's Stræben efter den ideale Skjønhed. Naar en Stræben har naaet sit Maal, ophører den, ligesom Homunculus opløser sig.

tagen i det indskudte Intermezzo). Han og Mefistofeles ere Midtpunktet i Skildringen, medens i den pharsaliske Spøgelseverden den første næsten helt forsvinder, og den andens Skikkelse afbleges i de fremmede Tryllerier. Hvad er overhovedet en Mefistofeles, der føler sig usikker og ukyndig mellem Koglerier?![1] I det hele have vi i de to første Akter kun lidt at gjøre med Faust. Han optræder momentvis, men det skulde dog nærmest være for hans Skyld, at det hele Apparat var sat i Bevægelse.

Dog Ulykken er netop den, at Goethe har benyttet disse to Akter (og tildels den 4de med) til som i en Pose at nedlægge allehaande Ting, der ere Æmnet uvedkommende. Og havde saa endda disse Enkeltheder blot været af lidt større poetisk Værdi!

Jeg nægter ikke, at Partierne af denne Walpurgisnat have en allegorisk Betydning, som mere eller mindre heldigt kan paavises af Fortolkerne, men en Fremstilling, der med møjsommelig Skarpsindighed maa udlægges for at begribes, er eo ipso udigterisk.

Ovenpaa hvad man har maattet udstaa, er der en ikke ringe Vederkvægelse ved at komme

---

[1]) *Weisses* Mening, at det væsentlig skulde være Mefistofeles, der havde de klassiske Spøgelser tilbedste, og at hans Tale om Ubekjendtskab med denne Spøgelseverden bør opfattes som Ironi, kan jeg ikke finde begrundet i Texten. Det Bevis Weisse fører for sin Paastand er meget svagt (anførte Skrift pag 217 Anm.).

til *3die Akt*, som i sin første Halvdel er holdt i antik-tragisk Stil og i disse Partier fuld af værdig Skjønhed (den blev udgivet særskilt 1827).

Vi træffe Helena, der er hjemført fra Troia, foran Menelaus' Borg i Sparta omgivet af sine Terner. Hun har faaet Befaling af Menelaus til at forberede et Hjemkomstoffer, han selv med sine Folk er endnu ikke kommet fra Skibene. Helena er imidlertid noget urolig over denne Befaling, thi hun frygter, at Menelaus vil lade hende undgjælde for, hvad hun har forbrudt imod ham. I Borgen træffer hun en hæslig gammel Kvinde i en Phorkyades Skikkelse, og denne forfærder baade Dronningen og Ternerne ved at fortælle, at det virkelig er Menelaus' Hensigt at offre Helena og dræbe Pigerne. Men der er én Udvej til Frelse, siger den gamle Kvinde: I en Bjergdal mod Nord har et fremmed Folk nedsat sig. Det beherskes af en prægtig Helt og bebor en uindtagelig Borg. Derhen kunne de flygte. Da Menelaus' Horn høres i det fjerne, beslutter Helena sig til at følge dette Raad. Phorkyas hyller dem i Taager og fører Skaren gjennem disse til den store Borg. Dér modtages de ærbødigt af de gotiske Krigere og af deres Fyrste — Faust.

Med den højeste Glæde modtager han den dejlige Fyrstinde, og hun er ikke mindre betaget af Helten. Al Fare er forbi, thi den vældige Krigerskare, der lyder Faust som Hersker, kan let faa Bugt baade med Menelaus og al anden græsk Magt, og Faust fejrer sit Bryllup med

Grækerdronningen efter at have uddelt Landet i Lehn til sine forskjellige Høvdinger. Faust' og Helenas Søn Euphorion (den romantiske Poesi, Byron) skildres som en modig, dumdristig Dreng, skjøn og munter, men i sin übesindige Dristighed finder han intet Maal for højt. Han vil bort fra Hjemmet og dets Omgivelser, han vil søge Kamp og Æventyr. Men da han trodser alle Skranker og betror sig til Luften for at flyve bort, styrter han knust ned ved Forældrenes Fødder. Hans Klædning bliver liggende, men Legemet forsvinder. [1])

Da tager Helena fuld af Fortvivlelse Afsked med Faust for at søge Sønnen i de Dødes Rige og forsvinder, i det hendes Klædebon bliver tilbage i Faust's Arme. Baaret af dette flyver denne bort. Phorkyas samler Euphorions Efterladenskaber, thi selv af disse Rester kan mangen Digter faa sin Indvielse, kaster til Slutningen Masken og viser sig som Mefistofeles. Koret gaar over i Naturen som forskjellige Slags Nymfer. I hvor vel der ogsaa i denne Akt findes endel, som ikke er let at fordøje, og navnlig Forbindelsen med det foregaaende er temmelig løs, saa er den dog, som alt antydet, mere ordnet i sin Form, og dens Allegori (For-

---

[1]) *Weisse* opfatter Euphorion som den fuldførte Homunculus. Han henviser desuden til en Ytring af Goethe, ifølge hvilken Euphorion er den samme som „Knabe Wagenlenker" i 1ste Akts Maskespil. — Lad hvem der vil, glæde sig over disse Identiteter!

mælingen mellem Nordens Aand og Antikens Skjønhed) ikke uden Dybde. Man er saa trættet af de forrige Akters stillestaaende og temmelig interesseløse Brede, at man finder Behag ved dennes fremadskridende Handling, hvor phantastisk den end er. Og ovenpaa Walpurgisnattens Sirene og Nymfesange gjør det meget godt at høre det antike Kors beherskede Strofer. Ja man er ved Optrinene paa den pharsaliske Slette blevet saa vant til Forunderligheder, at hele Episoden med Faust og Helena trods sin Æventyrlighed næsten synes at være en ret rimelig Historie, thi her er dog nogen Skjønhed og Sammenhæng i det phantastiske, og det er allerede et stort Fremskridt. —

Men hvis vi have haabet i 4*de Akt* at faa en Slags Fortsættelse af 3die, blive vi skuffede, thi her træffes atter Kejseren fra 1ste Akt, og man har intet at gjøre med Helena og hendes Verden. Man ser Faust i 1ste Scene dale ned paa et Bjerg, hvor ogsaa snart Mefistofeles ankommer, og erfarer gjennem deres Samtale, at Faust nu har faaet Lyst til daadrigt Arbejde. Han vil ikke, som Mefistofeles foreslaar, føre et mageligt, nydende Liv, han vil (efter at have tilfredsstillet sin ideale Skjønhedstrang) arbejde virksomt og anstrængende. Det graadige Hav, der ødelægger Landets Kyster, skal bekæmpes, han vil ved Inddæmning sætte en Grænse for dets Magt og trænge det tilbage. Den gamle Kejser kæmper imidlertid med et farligt Oprør i sit Rige. Faust og Mefistofeles hjælpe ham til

at vinde Hovedslaget, og til Løn faar den første Rigets Kyststrækning som Lehn, hvor han vil udføre sin store Plan. Det meste af Akten er fyldt med Beskrivelse af Slaget og Kejserens Belønninger til sine Hofmænd, hvorved der ironiseres over de Stores Havesyge og Kejserens daarlige Regjering. Naar undtages den første Scene hører man kun lidt til Faust.

Den 5*te Akt*, inden hvilken et længere Tidsrum maa tænkes gjennemlevet, begynder med en Art idyllisk Skildring af et gammelt Ægtepar, som lever i Nærheden af Kysten og elsker deres lille Hjem over alt. Vi erfare, at en mægtig Herre, der bor i Nærheden, har inddæmmet store Havstrækninger, og denne Mand er naturligvis Faust. Vi føres til hans Palads og høre ham beklage sig over de gamle Ægtefolks Stivsind: at de ikke ville overlade ham deres Besiddelse mod et andet Stykke Jord i det ny Land. Dette piner Faust's Ejerfølelse, og i sin Utaalmodighed befaler han Mefistofeles at flytte de Gamle. Denne udfører imidlertid sit Hverv paa en saa brutal Maade, at de to Gamle dø af Forskrækkelse, hvorpaa han tænder Hytten og den i Nærheden liggende Kirke i Brand. Der hentydes til Historien om Naboths Vingaard. Faust staar i Aftenstunden paa sin Slotsaltan og stirrer over mod Brandstedet, da fire spøgelseagtige Skikkelser vise sig. De tre (Manglen, Gjælden, Nøden) tør ikke vove sig ind i den rige Mands Hus, men den fjerde, Sorgen, kan finde Vej allesteder. I den paafølgende smukke Scene mellem denne

og Faust søger han forgjæves at vise sig uafhængig overfor hin Magt, den blinder ham og svæver bort. Men det indre Lys skinner endnu klart i Faust, han føler Drift og Lyst til at fuldende sit Arbejde og giver Mefistofeles Ordre til at paabegynde en Kanal, som skal udtørre en giftig Sump i Nærheden. Istedetfor at gjøre dette lader Mefistofeles Lemurerne grave en Grav. Denne Gravscene er med faa Træk fortræffeligt skildret i al sin spøgelseagtige Uhyggelighed. Faust, der tror, at hans Befaling er ved at blive udført, henrives ved Tanken om hele det Menneskeliv, der vil røre sig paa det af ham indvundne Land, og udmaler for sig selv, hvilken dygtig Slægt der vil opvoxe her i stadig Kamp med Havet for at hævde de inddragne Besiddelser. I denne sin Glæde *dvæler han i Øjeblikket*, udtaler de skæbnesvangre Ord, som i Følge Pagten med Mefistofeles afslutte hans Liv, [1]) og segner i det samme død om. Da Mefistofeles med Begjær efter Faust's Sjæl fremmaner en hel Skare Helvedsaander for at gribe Byttet, udbreder en Glorie sig over Stedet, og en Engleskare daler ned. Forgjæves tilraaber Mefistofeles sine Hjælpere, at de skulle holde Stand. De

---

[1]) Se *1ste Del:* 2den Akt, 1ste Scene (efter den angivne Inddeling):

„Werd' ich zum Augenblicke sagen
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn! o. s. v."

flygte forfærdet, han selv drives tilbage af Engleskaren og kan ikke forhindre den i at føre Faust's Sjæl med sig.

Disse to Scener: Besværgelsen og Kampen med Englene ere skildrede med en Kraft og Højhed, som fortjene ikke liden Beundring. Det er atter den gamle Mefistofeles fra 1ste Del, vi have for os, med al sin Ondskab, Spot og dyriske Lyst. Og overfor denne Englene, som i deres korte, gribende Sange næppe værdige at give Svar paa al den djævelske Tale, han slynger ud imod dem. [1])

Den overlegne og geniale Kunst, der træder os i Møde i de to foreliggende Scener, raader kun en virkelig Mester over, og den storslaaede Phantasi, hvormed Helvedsgabet er skildret, kan ikke mange Digtninger opvise Mage til. Tæt sammenblandet med Mefistofeles' Spot i Tiltalen til Djævlene gaar en Understrøm af frygtelig Alvor, og skjønt hans Ironi heller ikke i denne og den paafølgende Scene med Englene fornægter sig, føler man dog, hvorledes han har

---

[1]) At *Hillebrand* (i sit oftere anførte Værk 2det Bd. pag 283) udtaler sig forkastende ogsaa om disse Scener, hænger vistnok sammen med hans Mangel paa virkelig Fordybelse i Mefistofeleskarakteren. At denne bliver dyrisk til Slutningen harmonerer ganske fortræffeligt med Skildringen af ham i 1ste Del.

Rosenkranz tager med Rette disse Scener i Forsvar.

Weisse har rigtigt følt, at Mefistofeles' Forelskelse i Englene er et genialt Træk, men misforstaar ellers Situationens Tone noget (anførte Skrift pag 286 f.)

kastet Masken, og at det forbitrede Had mod Himlen og alt godt, som han hidtil har dækket under Spot og Vid, nu bryder frem for at fravriste de gode Magter Faust's Sjæl. Han er ikke længer den forklædte Djævel, thi de, han nu har at gjøre med, kjende ham altfor godt, til at nogen Forstillelse kunde nytte. Han kæmper med det aabne Helvedsgab i Ryggen, han strider med Himlens Engleskare. — Slutningsscenen skildrer saa, hvorledes Faust af Englene føres mod Himlen for dér at udvikle sig til et stedse renere og højere Liv. Ogsaa Gretchen viser sig mellem de Skarer, der omgive mater gloriosa, og i sin Glæde over at se den Elskede frigjort fra Jordens Baand beder hun Himmeldronningen om Tilladelse til at være hans Vejleder i det ny Liv.

Det dejlige *chorus mysticus* slutter Værket og udtaler den, destoværre i Stykket ikke gjennemførte, Grundtanke, at det er »das Ewig-Weibliche« (Kjærligheden), som drager os stærkest og mægtigst op mod Himlen.

Man vil af ovenstaaende Referat se, at der i denne 2den Del af Faust slet ikke er Tale om nogen æsthetisk Sammenhæng mellem alle Enkelthederne, eller om en organisk Gjennemførelse af nogen Grundtanke. De Tanker, der muligvis kunne udpeges som de ledende (Faust's ihærdige Stræben o. s. fr.), *beherske i ethvert Fald ikke Stoffet* og maa med Møje fremdrages deraf. Men netop dette, at Værket rummer en Masse vilkaarlige Enkeltheder, og paa flere Punkter

kræver Fortolkning simpelt hen for at forstaas, vidner om dets Mangel paa kunstnerisk Bearbejdelse og digterisk Anskuelighed. Der kan ikke nævnes noget Midtpunkt, hvorom Enkelthederne ere grupperede, tværtimod staa flere Partier i meget løs Forbindelse med hverandre.

Ganske vist mangle ogsaa de fleste andre af Goethes Dramaer et bestemt Centrum, men hvad der gjør Udslaget i Dommen overfor 2den Del af Faust, er dette, *at den ikke ved sin Karaktertegning raader Bod paa den usammenhængende Komposition.* Den besidder tværtimod heller ikke i psykologisk Henseende nogen større Interesse, men er ligesaa løs i sin indre som i sin ydre Handling.

Faustskikkelsen er endnu mere upersonlig her end i 1ste Del og, hvad der er det aller værste, uden den dybsindige Intelligens og lyriske Kraft som hist. Men næsten endnu mere har Digteren forgrebet sig mod sin Mefistofeles. Med Undtagelse af ganske faa Steder (som i 5te Akt) er denne geniale Figur afmattet og afbleget i høj Grad, og er sunket ned til at blive en temmelig triviel Ræsonnør. Det gjør et ikke ringe ubehageligt Indtryk at se ham forsøge sig i den gamle spodske Maner, naar Saltet og Kraften mangle.

Og i Stedet for Margarete præsenterer dette Værk os Helena. Men med al Respekt for hendes Anstand i 3die Akt kunne vi paa ingen Maade føle os tilfredsstillede ved dette Bytte,

dertil er Helena en altfor mysteriøs Person og optræder tilmed kun paa et enkelt Punkt.

Hverken i Komposition (hvis man overhovedet kan tale om en saadan her) *eller i Persontegningen* yder dette Værk os noget videre Udbytte, og ikke heller rumme de store lyriske Partier, paa faa Undtagelser nær, nogen betydelig Skjønhedsfylde. Men ogsaa i Henseende til gnomisk-epigrammatiske Tankesprog staar det uendelig langt under 1ste Del. Der siges meget, men kun engang imellem noget meget træffende. Hvad Slutningstanken angaar: at Faust frelses dels ved sin arbejdsomme Stræben, dels ved den himmelske Kjærlighed, da lader der sig vel indvende meget derimod, men denne Frelse skildres dog i det mindste med Skjønhed og Kraft. [1]) — Hvorledes man altsaa end stiller sig i Bedømmelsen af dette Værk, maa man tilstaa, at det trods enkelte skjønne og tankevægtige Ting som Helhed er fortejlet, i ethvert Tilfælde i æsthetisk Henseende. [2])

---

[1]) *Rosenkranz* har vistnok Ret, naar han mener, at det er et Fremskridt fra Sagnene, at Goethe lader sin Faust blive frelst, men Motiveringen af denne Frelse kan jeg ikke acquiescere ved

[2]) I Forhold til Goethes Person lader der sig, som *Gervinus* (V pag 803) paapeger, vise en Forbindelse mellem Goethes egen Fordybelse i Antikens Skjønhed og Faust's Higen mod Helena. Ogsaa hans Retning mod virksomt Arbejde er ægte Goethesk.

Kaste vi et Blik tilbage paa det lange Persongalleri, som de goetheske Dramaer indeholde, da se vi, hvorledes det omfatter de mest forskjellige sjælelige Afskygninger. Det rummer baade *Mefistofeles'* bevidste Hadefuldhed og *Margaretes* Fromhed, en *Albas* hjærteløse Haardhed og *Tassos* blide Drømme. Det omfatter baade *Egmonts* ubesindige Heltemod og *Faust's* Dybsind en *Adelheids* Slethed og *Iphigenies* Renhed og saa fremdeles. Det spænder følgelig over et meget stort Omraade af den menneskelige Sjæls uendelige Rige, og fremfører en Række af indbyrdes meget forskjellige Karakterer.

Tre Hovedtyper lade sig paavise i Gruppen af Mandsfigurer, og ligeledes, om end mindre skarpt afgrænset, indenfor Kvinderækken.

Til den første høre de indadvendte, følelsesfulde og for Mændenes Vedkommende ubestemte Naturer som *Weislingen*, *Clavigo*, *Fernando*, *Brackenburg*, *Tasso* og *Faust*. Blandt Kvinderne: *Iphigenie*, Prinsesse *Eleonore* og *Margarete*.

Den anden Hovedklasse omfatter de lidenskabeligt optrædende og begejstrede Sjæle som *Götz*, *Egmont*, *Marie Beaumarchais* og *Clärchen*.

Begge Klasser have det tilfælles, at deres Repræsentanter mangle den kolde, roligt beregnende Forstand og sikker, praktisk udviklet Energi.

Til den tredie Type maa henføres de energiske, selvbeherskede Naturer, hos hvem Følelseslivet er slugt af Forstand og Vilje saasom *Carlos*, *Pylades*, *Vilhelm af Oranien*, *Alba*, *Antonio*,

Mefistofeles, *Adelheid*, *Margarete af Parma* og *Leonore Sanvitale*.

Det følger af sig selv, at en saadan Inddeling nærmest kun har Værd for Oversigtens Skyld. I det enkelte gaa de to første Afdelinger undertiden over i hinanden, men i det hele kunne disse tre Hovedretninger dog adskilles. — Der er i det foregaaende dvælet noget udførligt ved den psykologiske Side af Dramaerne, fordi de netop deri have deres ejendommelige Styrke. Goethes Dramaer virke, som oftere berørt, ikke ved usædvanligt Liv i den ydre Handling eller ved en sindrig spundet Intrigue, men netop ved deres fine og dybe Karakteristik af Personerne. Disse Stykker ere Sjælemalerier af høj Rang. Det er en Selvfølge, at deres Psykologi ikke fremtræder i en tør, ræsonnerende Form, men gjennem en Fremstilling, der i de bedste af Stykkerne altid er levende og skjøn, stundum imponerende ved sin Genialitet.

Derfor ere disse Dramaers Fortrin overvejende tilstede i Replikken og gjennem denne i Situationen, hvorimod Scenegangen, den kunstneriske Sammenføjelse af de ydre Situationer, kan være hæmmet og stillestaaende.

Betragter man Replikken nøjere, da maa man for det første yde den mesterlige Sprogbehandling sin Beundring, der navnlig i rhytmisk Form er ganske uovertræffelig og undertiden (som i »*Iphigenie auf Tauris*« og »*Torquato Tasso*«) breder en musikalsk Velklang over hele Stykket, men dernæst er det mærkeligt at iagt-

tage, med hvilken Lethed den goetheske Replik rummer de mest almengyldige Tanker *uden dog at falde ud af den givne Situation*. Naar der lægges en dramatisk Figur Ord i Munden, som stride mod dennes Karakter eller gaa ud over, hvad han maa tænkes at kunne sige, da blive slige Udtalelser i æsthetisk Henseende en meget betænkelig Sag, hvor værdifulde de end maaske i sig selv kunne være. Men naar Replikken er epigrammatisk træffende, *samtidig med at den passer ind i Skildringen af den talende Person*, med indre Naturlighed kommer netop fra ham, da bliver en saadan Replik af høj Værdi. Der er i Goethes Dramaer ingen unyttig Talepynt og heller ingen Deklamation, hvor den pathetiske Bevægelse giver sig Luft i »en herlig Strøm af Ord«, men han forstaar tilfulde at lade denne eller hin bestemte Person røbe sig selv gjennem sine Ytringer og til samme Tid strejfe det ud over denne konkrete Situation gyldige, det som til alle Tider og under alle Forhold har sin Sandhed. [1]) Heri ligger for en Del det betagende ved disse Dramaer.

Derfor beholde saadanne Stykker — jeg taler om de bedste — Værdi langt ud over det Tidsrum, i hvilket de ere frembragte, thi deres Forstaaelse er ikke afhængig af visse kultur-

---

[1]) Sammenlign hermed, hvad *Rosenkranz* bemærker om Goethes *Lyrik* i sit før citerede Værk pag 122.

historiske Forudsætninger, de have rørt ved noget for alle Mennesker fælles og bære ikke Døgnproduktionens Mærke.

De ere frembragte af en Digter, hos hvem Phantasi og Forstand stredes om Herredømmet og gjensidig holdt hinanden i Tømme, derfor ere de baade anskuelige og prægede af behersket Objectivitet. Sjeldent slaar Replikken ud i voldsom Lidenskabelighed, medens dog de dybe Følelser faa Lov til at udfolde sig kraftigt.

Man vil i Goethes dramatiske Kvindegalleri, naar *Adelheids* Skikkelse undtages, forgjæves lede efter hine dæmoniske, furiøse Kvindefigurer, som af Magtsyge, Hævnfølelse eller Sanselighed gaa fra den ene voldsomme Daad til den anden, Skikkelser, som Digtekunsten andetsteds har fremstillet (*Medea*, *Lady Macbeth*). Og selv den nævnte Undtagelse er ikke furiøs, men kold i sin Grumhed. De kvindelige Hovedfigurer i Goethes Dramaer ere overvejende Repræsentanter for noget godt og skjønt, medens de tillige ved deres hele menneskelige Habitus og fine psykologiske Bestemthed ere alt andet end phantastiske Maaneskinsfigurer.

Ogsaa i Mandsgruppen træffes den samme Moderation, idet de onde Naturer (*Mefistofeles*, *Alba*, *Carlos*) ere alt for beherskede til at rase tøjlesløst.

De stille Kvinder, de grublende Mænd og kolde, bestemte Forstandsmennesker ere maaske de Skikkelser, som af hele den store Skare ere

bedst tegnede. [1]) Og intet Under! Thi hvad der bevægede sig i Goethes Sjæl, efter at den ungdommelige, brusende Lidenskabelighed havde raset ud, var sammensat af stille, fine Følelser, dybe Tanker og klar, bestemt Forstandighed.

Ved hin vidunderlige Evne, som er Digtere og Kunstnere givet, formaaede han at objectivere dette sit eget Aandsindhold i bestemte, poetiske Skikkelser, men havde som ethvert Menneske tillige sin Begrænsning i sin Naturs Ejendommelighed.

Derfor har det aldrig ligget for Goethes Digterevne at skildre den rasende, udover alle Grænser stormende Sindsbevægelse og ikke heller i særlig Grad den korrumperede Sjælstilstand. Ligesaa lidt har han i det komiske Drama lagt nogen fremragende Begavelse for Dagen, og skjønt adskillige af Goethes mindre Stykker ere skrevne med ikke ringe Lune, (»*Triumf der Empfindsamkeit*«, »*Die Vögel*«, »*Scherz, List und Rache*« og andre), har han dog ikke formaaet at skabe en eneste komisk Type mellem sine dramatiske Personer. Hverken Lyst-

---

[1]) Hvor ubeføjet er det ikke, naar *Hillebrand* (anførte Værk 2det Bd. pag 45) siger, at „die männlich-energische Charakteristik ihm (Goethe) eben nicht zu Gebote steht.“ Ere *Carlos*, *Pylades*, *Wilhelm af Oranien*, *Alba*, *Antonio* og *Mefistofeles* ikke „männlich-energisch“? Og mon de ikke ere godt karakteriserede fra Goethes Haand? Naar der foreligger *en hel Række* ypperlige Skildringer af karakterfaste Mænd, bliver en Ytring som den anførte baade ubegribelig og uforsvarlig.

spillet eller den egentlige Komedie har ligget for Goethes Digterevne, det er mellem de store Dramaer og Sørgespillene vi finde hans betydeligste Stykker. Mellem disse rage de fem herlige Værker: »*Götz von Berlichingen*«, »*Iphigenie auf Tauris*«, »*Egmont*«, »*Torquato Tasso*« og »*Faust*« (1ste Del) betydeligt op over de andre, og det er dem, jeg særligt har for Øje i disse afsluttende Bemærkninger.

Hovedværket »*Faust*« har i Titelfiguren skildret den dybeste Repræsentant for de indadvendt-mediterende Gemytter, i Mefistofeles det yderste Extrem af den følelsesløse, intelligente Begavelse og i Margarete Overgangen fra sjælelig Naturtilstand til dyrekjøbt Aandsstyrke. Dette Drama optager i potenseret Grad psykologiske Momenter fra de bedste af de øvrige, og ligesom det ved sin løse Bygning stærkest viser os det goetheske Dramas Svaghed, saaledes illustrerer det tillige ved Dybsind og Tankeklarhed, ved Phantasi og skjøn Følelse, ved den mesterlige Karaktertegning og Tydelighed i de enkelte Situationer i højere Grad end noget *enkelt* af de andre Stykker, hvori Goethes Dramaer have deres ejendommelige Værd.

I én Henseende er det dog ikke i nogen særlig Grad Repræsentant for disse Værkers Ejendommeligheder, nemlig med Hensyn til sproglig Velklang.

Ganske vist er Sproget i »*Faust*« udrustet med store Fortrin, det er kraftigt og pointeret, lyrisk smukt og malende, ja i det hele behandlet

med stor Overlegenhed, men *den* ejendommelige Sprogskjønhed, som findes baade i »*Iphigenie auf Tauris*« og i »*Torquato Tasso*«, *den* musikalske Vellyd, som disse to Værker ere hyllede i, findes ikke i »*Faust*« og vilde ikke engang passe til dets Stof.

Omendskjønt Goethe er Realist i den Forstand, at hans Phantasianskuelse stedse er i nøje Forbindelse med dyb psykologisk Opfattelse, er han dog Idealist derved, at han altid stræber efter Skjønhed i sine Dramaers Finaleffect. Han søger gjennem Disharmonierne efter Harmoni. — Han paavirker vor Anskuelse mere end vor Følelse, det vil sige: hans Skikkelser vække ikke først og fremmest Stemninger og Følelser, men lade os *se* noget, vi ikke før have set. [1]) Naturligvis afføder denne Anskuen ogsaa en Stemning, ja paa sine Steder smelter Intuitionen og den følelsesmæssige Effekt fuldstændigt sammen, men den sidste er hos Goethe aldrig stærkere end den første og i de fleste Tilfælde arbejdet ind under denne. Hans plastiske Formsans lader Figurerne træde frem med udmærket Tydelighed.

Alle Hovedretninger i Goethes Aandsliv afspejle sig i Rækken af hans Dramaer, og derved tildels ogsaa Nationens, Tidsalderens aandelige

---

[1]) Sammenlign hermed, hvad Goethe siger om sig selv i „*Wahrheit und Dichtung*" (6te Bog pag 203 anførte Udgave). „Das Auge war vor allen andern das Organ, womit ich die Welt fasste," og lidt længere nede: „Wo ich hinsah, erblickte ich ein Bild."

Hovedstrømninger. Ligefra »*Die Laune des Verliebten*« og ned til »*2den Del af Faust*« kunne vi spore disse: Den franske Paavirkning, den »sturm und drangvolle« Begejstring, den melankolske Følsomhed, Begejstringen for Antiken og det indadvendte, fine Sjæleliv, Følelsen af Geniets Malplacering i den reale Verden, Menneskevisdommens Fortvivlen overfor Livsgaaderne og Retningen mod det allegoriske.

Man kan med Rette kalde det goetheske Drama for et overvejende psykologisk Drama, baade i Modsætning til hans store Samtidige, *Schillers*, Stykker, der væsentlig ere af idealethisk Natur, og lige overfor et romantisk Hovedværk af saa phantastisk Beskaffenhed som *Tiecks* »*Keiser Octavian*«.

At skildre Menneskene, saaledes som de *kunne* være, naar deres Natur viser sig skjønnest og kraftigst, det var Gjenstanden for Goethes dramatiske Tegning, medens *Schiller* i sine ideale Figurer mere skildrer, hvorledes de *burde* være. *Mercks* berømte Ytring til Goethe: »Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt nichts wie dummes Zeug« har han i sine bedste Dramaer taget sig ad notam, thi Udgangspunktet for hans Fremstilling af Gemytslivet er, som alt berørt, den psykologiske Iagttagelse.

Schiller derimod tager mere sit Udgangspunkt i selve det ideale for saa at laane dette

et mere eller mindre heldigt jordisk Klædebon. Det Punkt, hvor Menneskets Forhold til det ideale træder dybest og stærkest frem, er den fri Viljesytring, derfor bevæger det schillerske Drama sig omkring dette som om sin Axe,[1] hvorimod Goethe ifølge sin mere ureflekterede, vegeterende Natur fornemmelig skildrer den givne Tilstand, hvori dette eller hint Menneskes Sjæl befinder sig. Derfor ere hans Personer mere afsluttede Naturer end Schillers, der er ikke saa megen Udvikling i deres Væsen,[2] og heri begrundes atter den ovenanførte Ejendommelighed, at Stykkerne mere have deres Styrke i Situationen og Replikken end i den fremadskridende ydre Handling.

Dog blive disse Dramaer ikke løst sammenheftede Scener. Figurernes Gjennemførthed, den *indre* Handlings Konsekvens gjør dem totale.

Goethe sigter altid *gjennem det enkelte paa det almene,* han rører gjennem den enkelte Person ved det almenmenneskelige, og hans Figurer besidde derved den forunderlige Enhed af Indi-

---

[1]) Sammenlign *Gervinus* V pag 559 og i det hele dennes mesterlige Sammenstilling af de to Digtere.

[2]) Dette passer dog ikke paa *Margaretes* Skikkelse, der netop er stor ved sin Udvikling og forøvrigt just ved den vidunderlige Forening af realistiske og ideale Træk er en ægte goethesk Figur, men, som *Otilie* (i „Wahlverwandtschaften“) skriver i sin Dagbog: „Alles Vollkommene in seiner Art muss über seine Art hinausgehen.“

vidualitet og Idealitet, der gjør dem saa typiske thi i Typen forenes det enkelte med det almene.

Derfor er der, med Undtagelse af *Shakspeare*, maaske ikke nogen moderne Dramatiker, hvis digteriske Skikkelser i den Grad ere gaaede over i den almindelige Bevidsthed som Typer.

Vi tale om en *Mefistofeles*, en *Egmont*, en *Clärchen* o. s. v., ligesom vi nævne en *Othello*, en *Hamlet*, en *Julie* o. s. v., som individualiserede Repræsentanter for det menneskelige Aandsliv.

Men medens den engelske Digterkonges Dramaer ere saa scenisk byggede, at de med faa Tillæmpelser kunne spilles og blive spillede paa Nutidens Scener, ere Goethes Stykker paa enkelte Undtagelser nær væsentlig ubrugelige for Theatret, og hans ypperste dramatiske Arbejder som »*Iphigenie auf Tauris*« og »*Faust*« høre ikke til disse Undtagelser.

Derfor ere de i Forhold til deres høje Værd ikke tilstrækkeligt kjendte af det store Publikum, der behøver Scenens Fortolkning for ret at kunne paaskjønne den Slags Poesi, der ikke ved et Stof hentet ud af det nyeste Hverdagsliv bejler til Folks Nysgjærrighed. Og dog kunne disse Dramaer fra Slægt til Slægt ikke forsvinde. De store ægte Digterværker rage i Literaturens Strøm højt op over alle rent forbigaaende Phænomener og literære Taskenspillerkunster, og medens det ene Værk efter det andet, som maaske en Tid har henrevet — eller forvirret — Læsere og Tilskuere, opsluges af Tidens forfærdelige Nemesis over alt uægte, staa disse fast

og drage med den ægte Poesis store, stille Magt det kultiverede Menneskes Blik mod sig, naar han trættet af Literaturens Ephemera ønsker at faa en Berigelse for sin Phantasi, Følelse og Forstand ved Beskjæftigelsen med sand og virkelig Poesi.

